



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Stephan, Sylvia:

Die Pastoralen des Giambattista Piazzetta

Ein Beitrag zum Wandel der Bildsprache am Vorabend
der Moderne

Magisterarbeit, 2004

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.624>

I.	Inhaltsverzeichnis	
II.	Einleitung	S. 3
	Vorbemerkungen zur Systematik	S. 9
III.	Hauptteil	S. 10
1.	Kapitel: Giambattista Piazzetta und die venezianische Malerei in den ersten Jahrzehnten des Settecento	S. 10
1.1.	Die „Antithesis Sebastiano Ricci – Piazzetta“	S. 10
1.2.	Giambattista Piazzettas stilistische Entwicklung	S. 13
2.	Kapitel: Die Pastoralen - drei Bildanalysen	S. 18
2.1.	<i>L' Indovina</i>	S. 18
2.2.	Die Pendants für Johann Matthias von der Schulenburg	S. 25
2.2.1.	Die <i>Pastorale</i>	S. 25
2.2.2.	Die <i>Ländliche Idylle</i>	S. 29
2.3.	Befund	S. 35
3.	Kapitel: Ein Vergleich mit Bildern aus dem Umkreis der Pastoralen	S. 39
3.1.	Die Gemälde für die Marquise de Pompadour	S. 39
3.2.	„La maniera piazzettesca“	S. 42
3.3.	Befund	S. 46
4.	Kapitel: Das Problem der Gattungszuschreibung – Lösung Capriccio?	S. 50
4.1.	Das Pastorale der Bilder	S. 50
4.2.	Die Kunstform Capriccio	S. 58
4.3.	Die <i>Indovina</i> , die <i>Pastorale</i> und die <i>Ländliche Idylle</i> – Ausdruck kreativen Eigensinns?	S. 67
5.	Kapitel: Das „Transistorische Wesen“ der Malerei des 18. Jahrhunderts - die drei Pastoralen als Vorboten der Moderne	S. 73
IV.	Schlussbemerkung	S. 81
V.	Anhang	S. 83
1.	Bibliographie	S. 83
2.	Abbildungsverzeichnis	S. 89
3.	Abbildungen	S. 92

II. Einleitung

Gleich zu Beginn der Arbeit möchte ich den Titel „Die Pastoralen des Giambattista Piazzetta“ konkretisieren, denn wer Piazzettas Werk kennt, weiß, dass sich der Künstler insbesondere in seinem zeichnerischen Œuvre häufig mit pastoralem Sujet beschäftigte. In der hier vorgelegten Untersuchung subsumiert der Titel genau drei Gemälde: Die so genannte „Wahrsagerin“ – auf Italienisch *Indovina* (Abb. 1) – in den Gallerie dell’Accademia in Venedig, die *Pastorale* (Abb. 2) im Art Institute of Chicago und ihr Pendant die *Ländliche Idylle* (Abb. 3) im Wallraf – Richartz – Museum zu Köln.¹

Der venezianische Maler Giambattista Piazzetta (1683 – 1754) genoss sowohl als Maler als auch als Zeichner einen hohen Bekanntheitsgrad. Seine Zeichnungen für Buchillustrationen mit pastoralem Sujet werden nur im Vergleich mit den drei Gemälden Berücksichtigung finden, denn es wird eine Aufgabe sein, die Gattungsbezeichnung „Pastorale“ als ein Hilfskonstrukt der Forschung zu erkennen, mit dem versucht wurde, den Bildern in ihrer Komposition und Ikonographie habhaft zu werden.

Die drei Gemälde wurden zwischen 1740 und 1745 ausgeführt und werden als geschlossene Werkgruppe rezipiert. Die Bildsprache der drei Pastoralen ist von einzigartigem Charakter. Zum einen unterscheiden sie sich von seinem übrigen Werk und zum anderen lassen sich auch keine vergleichbaren Kompositionen in der venezianischen Malerei des Settecento finden.² Es wird daher ein Hauptanliegen sein, genau zu untersuchen, worin sich der unikale Charakter der Bilder auf formaler sowie inhaltlicher Ebene äußert.

Sie wurden für private Auftraggeber gemalt und fanden in der damaligen Kunstkritik keine Erwähnung. Sie wurden erst nach und nach zwischen 1887 und 1917 „entdeckt“ und bereicherten sein bis dahin bekanntes Werk, das hauptsächlich religiöse Tafelbilder und Zeichnungen umfasst. Die hohe Qualität der drei Gemälde und ihre außergewöhnliche Bildsprache, die wiederum von Bild zu Bild differiert, wurde schnell erkannt und zu einem Consensus Communis der Forschergemeinde. Zwei Stimmen sei hierfür stellvertretend das Wort gegeben. Rodolfo Pallucchini (1995), der jahrzehntelang die Piazzetta – Forschung entschieden prägte, war der Meinung, dass sich in ihnen „...una presa di posizione nella cultura figurativa del tempo assolutamente nuova“ zeige. Und Aldo Ravà, mit dem die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werks 1921 begann, sah in ihnen „...una piacevole novità fra i soliti quadri di soggetto storico o mitologico e i paesaggi che decoravano di solito i salotti dei palazzi e delle ville...“.³

¹ In meinen Ausführungen werde ich zur Unterscheidung der Bilder die gängigsten Titel heranziehen, die sich, obwohl sie im Falle der *Indovina* auf einer offensichtlichen Fehlinterpretation beruhen, eingebürgert haben.

² Vgl. hierzu zum Beispiel Ausst.-Kat. Chicago 1970: „The three paintings stands apart in Piazzetta’s œuvre and must surely be considered the result of a preoccupation within a limited period of time.“, S. 88. In Bezug auf die venezianische Malerei des Settecento: Haskell 1996, S. 443.

³ Pallucchini 1995, Bd. 1, S. 381; Ravà, 1921, S. 31.

Der Rezeption von Piazzettas Werk wurde mit der allgemeinen Wiederentdeckung des Barockzeitalters Ende der achtziger Jahre im 19. Jahrhundert der Boden bereitet, nachdem diese Epoche über ein Jahrhundert negativ - als „Entartung“ der Renaissancekunst - konnotiert war.⁴ Insbesondere in den zwanziger Jahren kulminierte die neue „Barockbegeisterung“ in zahlreichen Einzeluntersuchungen führender Künstler der Zeit, so dass es nicht wunder nimmt, wenn die erste Monographie zu Piazzetta 1921 erschien. Aldo Ravà unternahm diesen ersten Versuch der wissenschaftlichen Aufarbeitung seines Œuvres und ebnete damit allen weiteren Untersuchungen den Weg. So konnten Fiocco (1927) und insbesondere dessen Schüler Pallucchini mit seiner Dissertation *L'arte del Giovanni Battista Piazzetta* von 1934 darauf aufbauen.⁵

Die Ausstellung *Mostra della pittura del Sei e Settecento*, die 1922 in Florenz im Palazzo Pitti ausgerichtet wurde, ist eine der ersten, die neben Giambattista Tiepolo, der bereits Ende des 19. Jahrhunderts wieder einige Wertschätzung erfuhr,⁶ weitere Künstler der Epoche würdigte, und einen ersten umfassenden Blick auf Piazzettas Werk ermöglichte. Neben Gemälden mit religiösem Sujet und Zeichnungen, wurde auch die *Indovina* präsentiert, die 1887 von den Gallerie dell'Accademia in Venedig erworben worden war. 1930 wurde die *Indovina* auf einer Londoner Ausstellung gemeinsam mit einer Kopie der *Ländlichen Idylle* gezeigt. 1935 wurden die beiden Bilder in Paris ausgestellt, während das Original der *Ländlichen Idylle* mitsamt der *Pastorale* erstmals 1938 auf einer New Yorker Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte.⁷ Die *Ländliche Idylle* wurde 1949 vom Wallraf – Richartz - Museum in Köln aus der Kölner Sammlung Dr. Richard von Schnitzler angekauft. Die *Pastorale* wurde erstmals 1917 in der *XVIIth Century Art Gallery* in London ausgestellt, fand ihren Weg aber erst 1936 in die Öffentlichkeit, kurz bevor das Bild nach einer Odyssee durch verschiedene Sammlungen von Charles H. und Mary F.S. Worcester in Chicago erworben werden konnte, die es 1937 dem Art Institute of Chicago vermachten.

⁴ Zusammenfassend: Hans Tintelnnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in: R. Stamm, *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern 1956, S. 13 – 91.

⁵ Aldo Ravà, *G. B. Piazzetta*, Florenz 1921; Giuseppe Fiocco: *La pittura veneziana del Settecento*, Bologna 1927. Auf die erste Monographie Palluchinis folgten, einer ständigen Überarbeitung unterliegend und dem Forschungsstand angepasst, die Monographien von 1943 und 1956; Vgl. auch Pallucchini 1968 und 1982, in: Mariuz 1982.

⁶ Tintelnnot (1956), S. 81 – 85.

⁷ Bereits 1919 gab es in Paris eine Ausstellung, auf der die *Indovina* gezeigt wurde: *Venise aux XVIII. – XIX. Siècles*, Palais des Beaux - Artes; *Exhibition of Italian Art*, London, Burlington House 1930; *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Paris, Petit Palais 1935; *Tiepolo and His Contemporaries*, New York, Metropolitan Museum 1938.

Ab den dreißiger Jahren bekundete die Forschung ein immer regeres Interesse an Piazzettas Werk. Diese Bemühungen erreichten 1982/83, an seinem dreihundertsten Geburtstag, in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen ihren Höhepunkt.⁸ Von der Kunstgeschichte wieder rehabilitiert, ist es seitdem um Piazzetta etwas ruhiger geworden. Neben der von Georg Knox 1992 veröffentlichten jüngsten Monographie, gab der Electa – Verlag 1995 das von Pallucchini verfasste zweibändige Überblickswerk *Il Settecento Veneziano* heraus, das eine modifizierte und erweiterte Fassung von Palluchinis *La pittura veneziana del Settecento* aus dem Jahre 1960 ist.

Die drei Pastoralen wurden insbesondere im Rahmen zweier Ausstellungen in den 90er Jahren besprochen. Die erste fand 1991 in Hannover unter dem Titel *Venedigs Ruhm im Norden: Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber, ihre Sammler* statt. Dort wurde die *Ländliche Idylle* gezeigt. Die zweite Ausstellung wurde in London, Washington und Mailand 1994/95 unter dem Titel *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* ausgerichtet und präsentierte zum ersten Mal die drei Pastoralen gemeinsam. Die Texte zu Piazzetta wurden in beiden Katalogen von Alice Binion verfasst, die bereits zuvor - 1970 und 1990 - durch ihre Forschungsarbeit zur Sammlung von der Schulenburg, für die Piazzetta die *Pastorale* und die *Ländliche Idylle* gemalt hatte, auf sich aufmerksam gemacht hatte.

Bis auf drei von Maxwell White und Charles Sewter verfasste Aufsätze,⁹ die sich vornehmlich an einer Interpretation der Bilder versuchen, gibt es keine Untersuchung, die sich ausschließlich den drei Pastoralen widmet, obgleich sie - wie bereits erwähnt - von der Forschung als eine geschlossene und exponierte Werkgruppe in seinem Œuvre angesehen wird. Dieser Aufgabe möchte sich nun die hier vorgelegte Arbeit widmen.

Beginnen werde ich mit einer Verortung von Piazzettas Werk in der venezianischen Malerei der ersten Hälfte des Settecento. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf einem Antagonismus, der bereits der damaligen Kunstkritik auffiel und den Wittkower viel später als „Antithesis Sebastiano Ricci - Piazzetta“ bezeichnete. Sebastiano Ricci und Piazzetta waren die führenden Künstlerpersönlichkeiten im Venedig der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Während Ricci als Begründer der venezianischen Rokokomalerei in die Kunstgeschichte einging, wurde Piazzetta gerne als der Rückwärtsgewandte angesehen, der mit seiner Helldunkelmalerei noch dem vorherigen Jahrhundert verhaftet sei. Deshalb soll im Anschluss auf die Genese seines Stills eingegangen werden, wobei das Augenmerk insbesondere auf stilistische Eigenheiten gerichtet sein wird, die später in den drei Pastoralen zum Tragen kommen. In ihnen lässt sich

⁸ Neben dem dreibändigen Werk von Leslie Maron Jones *The Paintings of Giovanni Battista Piazzetta*, New York 1981 und dem von Adriano Mariuz herausgegebenen *L'opera completa del Piazzetta*, Mailand 1982, wurde sein Geburtstag mit drei Ausstellungen gewürdigt: *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo. La sua scuola*, Palazzo Vendramin – Calerghi, Venedig 1983; *G.B. Piazzetta: Disegni, incisioni, libri, manoscritti*, Fondazione Cini, Venedig 1983; *G.B. Piazzetta: A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints and Books* National Gallery of Art, Washington 1983/84.

⁹ White, Sewter 1959, S. 96 - 100; 1960, S. 124 - 38 und 1961, S. 15 - 32.

eine Art Synthese seines frühen und seines reifen Malstils erkennen. Außerdem deutet sich bereits an, dass in den drei Pastoralen ein kompositioneller Aspekt umgesetzt wurde, den er in seinen Altartafeln entwickelte und der ganz entscheidend zu der so häufig konstatierten „mysteriösen Aura“ der Bilder beiträgt. Er verbirgt sich hinter der monumentalen und statischen Bild- und Figurengestaltung.

In dem darauf folgenden Kapitel findet eine Annäherung an die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Ländliche Idylle* statt, indem die Bilder ausführlichen Bildanalysen unterzogen werden. Es wird sowohl auf ihre Provenienz als auch auf ihre Vorzeichnungen und Kopien eingegangen. Die Suche nach möglichen Bildquellen wird sich vor allem in Bezug auf die *Indovina* als äußerst aufschlussreich erweisen. Die Diskussion der Interpretationsansätze wird zeigen, wie wenig Einhelligkeit in der Forschung in Bezug auf Gehalt und Aussage der drei Bilder besteht und wie immer wieder versucht wurde, sie in ein „interpretatives Korsett“ zu zwängen. Doch wird der Vergleich der Bilder neben ihren kompositionellen Ähnlichkeiten gerade die Aussagelosigkeit als wichtiges gemeinsames Merkmal herauskristallisieren.

Diese Feststellung wird einen Vergleich mit ähnlichen Bildern, die von Piazzetta selbst oder von seinen Schülern gemalt wurden, nach sich ziehen. Hierbei handelt es sich um vier Stiche nach verschollenen Gemälden für die Marquise de Pompadour, die ebenfalls ein pastorales bäuerliches Sujet auszeichnet, und um Gemälde aus der Werkstatt, die sich in ihrer Bildsprache an Piazzettas *Indovina*, *Pastorale* und *Idylle* anlehnen und in deren unmittelbaren Einflussbereich entstanden sein müssen. Es wird sich herausstellen, dass der größte Unterschied die narrative Komponente ist. Die unterhaltende Bilderzählung und ihr Sujet scheinen sie in die Nähe des Genre zu rücken, womit die Frage nach der Gattungszugehörigkeit aufgeworfen wird. Nachdem die Unzulänglichkeit der Kategorie Genre sowohl für die Pompadour -Bilder und die Werkstatt -Bilder, als auch für die drei Pastoralen festgestellt werden konnte, wird im Anschluss die verbreitete Gattungszuweisung „Pastorale“ eingehend untersucht werden. Eine ausführliche Beschäftigung mit dieser Bildgattung wird zeigen, dass allenfalls Versatzstücke der pastoralen Bildsprache in der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* Verwendung fanden. Obgleich die Forschung ihnen von Beginn an eine Art Sonderstatus einräumte, versuchte sie im gleichen Atemzug, die innere Struktur der Bilder verkennend, sie mit den Kategorien Genre und Pastorale abzuhandeln.

Gemäß Ekkehard Mai, Mitherausgeber der richtungsweisenden Ausstellung *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, die 1997/98 in Köln, Zürich und Wien präsentiert wurde, zeigt sich darin ein Phänomen der Kunstrezeption, das erst in jüngerer Zeit hinterfragt wird: Bilder, sind sie auch noch so uneindeutig in Form, Inhalt und Funktion, innerhalb des „mainstreams normativer Befindlichkeit“ in das klassische Gattungsgefüge hineinzudrücken.¹⁰

¹⁰ Mai (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 18.

Die Rezeptionsgeschichte der drei Pastoralen kennt nur wenige Stimmen, die diese ganz eigenen Bildlösungen Piazzettas mit dem Capriccio in Verbindung brachte. Eine Kunstform, die sich in der Graphik entwickelte und die im Rahmen der o.g. Ausstellung, zu deren Thematik auch ein Kolloquium abgehalten wurde, erstmals als ein produktionsästhetisches Prinzip definiert wurde, das sich auch in der Malerei, zum Beispiel in der Fantasievedute, nachweisen lässt. Mit dem Capriccio soll ein Ausweg aus dem Gattungsdilemma geboten werden. Gleichzeitig kann mit ihm das Nichtvorhandensein einer konkreten Bildaussage und der einmalige Charakter der Bilder begründet werden. Denn zwei wichtige Aspekte des Capriccio sind das von einer gestalterischen subjektiven Freiheit geprägte Kunstmachen, das einen spielerischen Umgang mit Darstellungskonventionen auszeichnet, und, daraus hervorgehend, die starke Gewichtung der formalen Ebene und Mittel zu Lasten des Inhalts. Die Beschäftigung mit dem Capriccio wird zum letzten Kapitel überleiten, in dem an die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Ländliche Idylle* die Frage gestellt werden soll, inwieweit sie an dem im 18. Jahrhundert beginnenden „Transformationsprozess“ zur Moderne hin teilhaben. Werner Busch setzte sich in seinem Buch *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, 1993 veröffentlicht, mit diesem Prozess auseinander, der einen Wandel in der Bildsprache durch „...fortschreitende Bildbewusstheit und fortschreitenden Zweifel an der Darstellungsfähigkeit der Kunst zugleich...“ bewirkte.¹¹ Spätestens hier wird deutlich werden, weshalb der Gattungsproblematik so viel Aufmerksamkeit gegolten hat, denn der Zweifel an der Darstellungsfähigkeit von Kunst zeigt sich am deutlichsten in der Auflösung der traditionellen Gattungshierarchie. Das harmonische Bildgefüge von Form und Inhalt mit eindeutiger Funktionszuweisung unterliegt einem Auflösungsprozess, der auf der formalen Ebene ausgetragen wird und der im Bild als irritierendes Moment deutlich sichtbar bleibt. Diesem Transformationsprozess, als Auflösungsprozess von alten Darstellungsnormen, wohnt die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für neue Erfahrungen inne.

In den drei Pastoralen äußert er sich auf jeweils ganz unterschiedliche Weise. Während er sich in der *Indovina* vor allem in einem Spiel mit tradierten ikonographischen Schemata nachweisen lässt, zeigt er sich in der *Pastorale* und der *Idylle* vornehmlich im Bildaufbau und in der Figurenkomposition, die von Statik, einem In - sich - ruhen der Figuren und der Isolation der Einzelfigur getragen wird.

Dieser Wandel in der Bildsprache hat eine immer größere Eingebundenheit des Betrachters zur Folge, denn der Wegfall der normativen Form – Inhalt – Kongruenz führt zum Wegfall eines schlüssigen Bildsinns. Inhaltliche Leerstellen entstehen, die der Betrachter individuell und subjektiv besetzen kann. Somit hat der Transformationsprozess für das Kunstwerk zwei Folgen. Zum einen erreicht es durch die bewusst initiierte Kunsthaftigkeit eine gewisse

¹¹ Busch 1993, S. 10.

Autonomie von der jahrhundertealten Symbol – und Verweisfunktion und zum anderen wird es mehr und mehr vom Betrachter abhängig, da dieser Autonomisierungsprozess das sinnstiftende Potential nun immer mehr in die Hand des Rezipienten übergehen lässt. Hermann Bauer, der ebenfalls das Künstliche, bzw. den Kunstcharakter als ein wichtiges Wesensmerkmal der Malerei des 18. Jahrhunderts erkannte, formulierte folgenden Satz, der die Untersuchung wie ein roter Faden durchziehen soll: „In Wahrheit besteht das Neue des 18. Jahrhunderts darin, dass im Kunstwerk kaum mehr ein Bezug über seine Grenzen hinaus gesucht wird, weder zum Naturvorbild hin, noch zum Symbol. Insofern ist dieses Rokoko „aufgeklärt“. Es sieht im gemalten Bild nicht Abbild einer Wirklichkeit, sondern ein künstliches Gebilde, erstellt aus den künstlichen Momenten einer langen Kunsttradition.“¹²

Vorbemerkungen zur Systematik:

¹² Bauer 1980, S. 12.

- 1) Wird auf Sekundärliteratur verwiesen, die für die Untersuchung nur von beiläufiger Bedeutung ist, so erscheint die vollständige Literaturangabe nur in den Anmerkungen und nicht in der Bibliographie.
- 2) Aufsätze aus Zeitschriften werden ebenso wie Bücher nur mit dem Namen des Autors, dem Erscheinungsjahr und den Seitenzahlen angegeben, Ausstellungs- und Bestandskataloge mit dem Ort und dem Jahr ihrer Veröffentlichung. Die vollständigen Literaturangaben finden sich in der Bibliographie.
- 3) Wenn auf Bilder verwiesen wird, die nicht als Abbildungen dem Text im Anhang beigelegt wurden, dann wird auf eine Publikation verwiesen, die eine brauchbare Reproduktion enthält.

III. Hauptteil

1. Kapitel: Giambattista Piazzetta und die venezianische Malerei in den ersten Jahrzehnten des Settecento

1.1. Die „Antithesis Sebastiano Ricci – Piazzetta“

Die Malerei in Venedig wurde um 1700 insbesondere von einem Künstler geprägt - Sebastiano Ricci (1659-1734). Er stellte die Weichen für das Settecento, indem er, für das von Frankreich ausgehende, sich allmählich europaweit entfaltende Rokoko, sensibilisiert,¹³ die Maltraditionen des Seicento hinter sich ließ und entscheidende Impulse von einem Künstler des Cinquecento, Paolo Veronese, erhielt. Ricci kam mit dessen Werk bei Restaurationsarbeiten in der Kirche San Sebastiano in unmittelbarem Kontakt.¹⁴ Veroneses Malerei zeichnet eine leuchtende Farbigkeit aus, die sich im Kontrast von kühlen, hellen und kräftig, warmen Tönen entfaltet. Die nuancenreiche, komplementäre Farbgebung verleiht den Bildgegenständen und Figuren eine beschwingte Leichtigkeit. Diese Malweise prägte Riccis Kunst entschieden und wurde zu einem stilistischen Merkmal der venezianischen Rokokomalerei, wobei die Malergeneration nach Ricci eine immer hellere lichtere Farbigkeit anstrebte und insbesondere in der Freskotechnik ihr adäquates Ausdrucksmittel fand. Ricci verhalf der venezianischen Malerei wieder zu internationalem Ruhm.

Nach seinem Tod wird Giambattista Tiepolo (1696-1770) zum bekanntesten Vertreter des venezianischen „gusto rococo“ avancieren, der außerdem von Künstlern wie Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), Jacopo Amigoni (1682-1752) oder Giambattista Pittoni (1687-1767) im Bereich der Historienmalerei europaweite Verbreitung fand. Ihre Werke wurden zu einem Synonym für zeitgenössische venezianische Malerei schlechthin, denn die meisten der Künstler reisten viel und dekorierten die Residenzen der wichtigsten oder zumindest finanziell bestens ausgestatteten Herrscherhäuser Europas. Allerdings verlor in der Generation nach Ricci der Inhalt immer mehr an Bedeutung, so dass deren Bildprogramme häufig nur noch eine rein dekorative Funktion erfüllten.¹⁵ Oder aber sie dienten einer nicht mehr zeitgemäßen Verherrlichung des jeweiligen Auftraggebers: „...to bolster up, with clouds and putti and allegorical personages, institutions just on the point of decay and collapse“.¹⁶

¹³ Auch wenn Keller (1990, S. 52) zu bedenken gibt, dass sich die venezianische Rokokomalerei zeitlich vor der französischen ausbildete und daher in ihren Anfängen zumindest ganz unabhängig von Frankreich war, so wurde von Levey (1966) betont, dass Italien und Frankreich trotz der Unterschiede in ihrer jeweiligen „Rokoko-Bildsprache“ in einem engen künstlerischen Kontakt standen, S. 30. Vgl. hierzu auch Kapitel 4.1., S. 54/55.

¹⁴ Sebastiano Ricci erhielt 1700 den Auftrag, Veroneses Fresken in der venezianischen Kirche San Sebastiano zu restaurieren, Pallucchini 1995, Bd. 1, S. 14.

¹⁵ Levey 1959, S. 48: „...to paint decorative scenes as such – pure fantasies without any definite story and subject.“

¹⁶ Levey 1959, S. 44.

Giambattista Tiepolos großartige Freskenzyklen in der Würzburger Residenz sind hierfür das vielleicht beredete Beispiel.

In den ersten Jahrzehnten des Settecento lässt sich allerdings noch eine weitere, eher gegenläufige künstlerische Strömung fassen, die Pallucchini als „corrente patetico-chiaroscurale“ bezeichnete,¹⁷ da er in ihr eine Art „Gegenströmung“ zum venezianischen „gusto rococo“ sah.¹⁸ Als ihr Hauptvertreter wird Giambattista Piazzetta angesehen. Daneben werden Federico Bencovich (1677-1753), Giulia Lama (1681-1747) und der junge Tiepolo hinzugezählt, wobei Bencovich, Lama und Piazzetta auch persönlich miteinander verbunden waren.¹⁹ Für sie stand weniger die Auseinandersetzung mit der Kunst Veroneses im Vordergrund, als vielmehr mit der lokalen Maltradition des Seicento und hierbei insbesondere mit Johann Liss (ca.1597-1631), Bernardo Strozzi (1581/82-1644) oder Domenico Fetti (1588/89-1623). Künstler, die bevorzugt mit intensiven Helldunkelwerten und mit warmen, öligen Farbtönen arbeiteten und deren Malweise in der nächsten Generation von Johann Karl Loth (1632-1698), Giovanni Battista Langetti (1625-1676), Antonio Zanchi (1631-1722) oder Antonio Molinari (1655-1704), in dessen Werkstatt Piazzetta seine erste Ausbildung erhielt, weitertradiert wurde.²⁰ Sie bevorzugten, ebenso wie Piazzetta, Bencovich und Lama die Leinwand als Malgrund.

Der größte gemeinsame Nenner dieser, drei Generationen umfassenden, in Venedig tätiger Künstler, ist ihre Orientierung an Caravaggio und seinen Nachfolgern, und hierbei insbesondere dessen Gestaltung von Lichtverhältnissen im Bild. Caravaggio versuchte erst gar nicht, in seinen Bildern ein natürliches Licht und natürliche Lichtquellen nachzuahmen, sondern kreierte ein Kunstlicht, dem die Funktion eines Dramaturgen der gesamten Bilderzählung zugesprochen wurde.²¹ Das Licht wurde ein wichtiges erzählerisches Mittel. Die zweite Generation um Loth und Zanchi trieb dies auf die Spitze, indem sie ihre Sujets mit einem intensiven, meist schräg einfallenden Licht ausleuchteten und die Farbgebung häufig nur noch auf kontrastiv gesetzte Helldunkelwerte beschränkten. Aufgrund der starken

¹⁷ Pallucchini 1995, Bd. 1, S. 511.

¹⁸ Die These, dass zwei klar unterscheidbare künstlerische Strömungen in den ersten Jahrzehnten des Settecento das Kunstleben der Stadt prägten, wurde zum ersten Mal von Pallucchini 1956 formuliert. Vgl. auch Pallucchini 1961; 1995. 1995 unterscheidet er noch eine dritte stilistische Richtung, die sich durch eine Synthese der beiden genannten auszeichnet - „Il rococo patetico“ - und der er Künstler wie Giuseppe Nogari oder Giambattista Pittoni zurechnet, Bd. 1, S. 511 ff.. Der „Zweistromungstheorie“ schlossen sich Wittkower 1958, S. 315/16, Hüttinger 1959, S. 60-64 und Steer 1970, S.176-186 an. Hingegen Fiocco 1929, Lorenzetti 1942, Gioseffi 1956, Bellonzi 1960, Martini 1964 und Keller 1990 u.a. vermeiden eine Einteilung. Levey (1959) behandelt die Malerei des Settecento vor allem nach ihren Gattungen. Noch in jüngster Zeit wird die von Pallucchini propagierte „Zweistromungslehre“ vertreten: Scire Nepi (Hg. u.a.), *Die Malerei in Venedig*, München 2003, S. 282/83 und 295.

¹⁹ Von Bencovich und Piazzetta ist eine Gemeinschaftsarbeit bekannt, eine Genreszene, die eine sich flöhende Figur abbildet und als verschollen gilt, Ausst.-Kat. Venedig 1983, S. 18. Von Giulia Lama malte Piazzetta ein Porträt (Sammlung Thyssen-Bornemisza, 1712-14), aus dem Knox (1992) schloss „...that the relationship between the two was more intimate than either the documents record, or their work implies.“, S. 86.

²⁰ Albrizzi 1760.

²¹ Venturi 1956, S. 36 – 38.

Gewichtung dieser formalen Mittel gerann ihre Bildsprache häufig zu leeren Pathosformeln, so dass sie von Luigi Lanzi 1789 abschätzig als „Setta de' tenebroso“ bezeichnet wurden.²²

Piazzetta war nicht nur der Hauptvertreter der „tenebroso“ – Nachfolger, er war auch, um mit Arslan zu sprechen: „l'ultima affermazione in Venezia del gusto dei caravaggeschi“,²³ denn Tiepolo bemühte sich bereits 1719/20 in der Freskotechnik um die Aufhellung seiner Palette wie der *Triumph der Aurora* in der Villa Baglioni in Massanzago bei Padua zeigt. Federico Bencovich war ein unsteter Gast in Venedig, 1716-18 weilte er in Wien, um schließlich 1730 endgültig nach Wien überzusiedeln, und Giulia Lama ist mehr durch das Porträt, welches Piazzetta von ihr anfertigte, bekannt geworden, denn durch eigene Arbeiten, die nur wenig qualitativ sind.²⁴ Somit ist Piazzetta der letzte bedeutende venezianische Maler, dessen gesamtes Werk ein von den unmittelbaren und mittelbaren Nachfolgern Caravaggios verbreitetes Chiaroscuro durchzieht. Auch Piazzettas Licht ist ein Kunstlicht, dessen Bildquelle meist im unklaren bleibt. Mit ihm strukturiert und organisiert er seine Bilder. Das Licht ist das bilderzählerische und wahrnehmungslenkende Mittel. Dennoch zeichnet Piazzettas Malstil keine Rückwärtsgewandtheit aus und er kann auch nicht, wie insbesondere in der Analyse der drei Pastoralen deutlich werden wird, als eine „Schwellenfigur“ angesehen werden, die vom Barock zum Rokoko überleitet.²⁵

Breits 1762 hat Alessandro Longhi Sebastiano Ricci und Giambattista Piazzetta als zwei Pole in der venezianischen Malerei am Beginn des Settecento bezeichnet; Wittkower sprach knapp zwei Jahrhunderte später von einer „Antithesis Sebastiano Ricci – Piazzetta“.²⁶ Auch wenn sich Piazzetta nach Riccis Tod, in den Jahren zwischen 1735 – 40 in einigen wenigen Gemälden um eine aufgehellte, mehrfarbigere Tonalität bemühte, so dass die Forschung darin eine temporäre Annäherung an den vorherrschenden „gusto rococo“ sah, gewann um 1740 die „chiaroscurale“ Lichtregie in seinen Bildern wieder die Oberhand.²⁷

²² Lanzi 1789, Ausgabe 1809, Bd. 3, S. 208.

²³ Arslan 1946, S. 34.

²⁴ Gemeinhin werden die Fresken im erzbischöflichen Palast zu Udine, entstanden um 1726-29, als der künstlerische Wendepunkt in Tiepolos Schaffen angesehen, vgl. hierzu u.a. Pallucchini 1942, S. 15 (ebenso 1956, S. 28, 1961, S. 70 und 83). Zu Bencovich v.a.: Peter Oluf Krückmann: Federico Bencovich 1677 – 1753, Hildesheim (u.a.) 1988; zu Giulia Lama v.a.: Ausst.-Kat. Giulia Lama. Dipinti e Disegni, Ugo Ruggeri (Hg.) Bergamo 1973; Ausst.-Kat. Venedig 1983, S. 119 - 129.

²⁵ So sprechen u.a. Voss 1918, S. 148 und Posner (1972) Piazzetta allein die Funktion einer „Schwellenfigur“ (transitional figure) zu, S. 339; Klesse (1972) bezeichnete ihn als „schwerblütigen Außenseiter“, S. 230; vgl. auch Binion (Ausst.-Kat. London 1994), S. 156.

²⁶ Longhi 1762, keine Seitenangabe; Wittkower 1958, S. 316. Piazzetta und Ricci standen sich auch persönlich sehr kritisch gegenüber. Deren Verhältnis diskutiert ausführlich Jones, 1981, S. 120 ff.

²⁷ Jones bezeichnete diese kurze Phase als ein: „...short-lived and highly personal experiment in refining the relationship between light and shade...“, 1981, Bd. 1, S. 133. Binion sieht in den fünf Jahren einen „...brief excursus into the world of light on light...“, in denen Piazzetta seinen ganz persönlichen Rokoko – Stil ausgebildet habe (Ausst.-Kat. London 1994), S. 152.

1.2. Giambattista Piazzettas stilistische Entwicklung

Bevor Piazzetta um 1696 in die Werkstatt des Antonio Molinari eintrat, wurden seine künstlerischen Fähigkeiten bereits durch seinen Vater Giacomo Piazzetta gefördert, ein Holzschnitzer, der früh in Giambattista ein Interesse an der Kunst wachgerufen haben soll, indem er ihn Figuren aus Wachs und Ton formen ließ.²⁸ Die Malweise seines ersten Lehrers Molinari, der bei Antonio Zanchi in die Lehre gegangen war, war ganz den „tenebrosi“ verpflichtet. Licht - und Schatten - Kontraste und eine wenig intensive, etwas matte Farbigkeit bestimmen seine Kompositionen. Sein Einfluss auf Piazzettas stilistische Entwicklung wird als nur mäßig eingeschätzt.²⁹ Viel ausschlaggebender für Piazzettas künstlerische Entwicklung war ein Aufenthalt in Bologna, dessen Dauer in der Forschung umstritten ist.³⁰ Albrizzi (1760) erwähnt nur, dass er bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr, 1702/03, bei Molinari in der Lehre war und daraufhin „per non breve spazio“ nach Bologna ging. In Venedig erscheint sein Name 1711 in der Liste der *Fraglia dei pittori veneziani*. Albrizzi berichtet, dass sich Piazzetta in Bologna Inspiration von der Malerei der Brüder Carracci, doch insbesondere von der „maniera“ Guercinos holte, womit er dessen bevorzugte Farbtonalität von Blau-, Braun- und Rottönen in Verbund mit einem gemäßigten Chiaroscuro, das seinen Figuren Plastizität gibt, gemeint haben könnte.

Lanzi (1789) erwähnt erstmals, dass Piazzetta in Bologna auch mit Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) Umgang hatte, der zu einem regen künstlerischen Austausch geführt haben soll.³¹ Er ließ sich von Crespi „pittura di macchia“ anregen, eine Technik, die auch Guercino anwandte³²: Die Farbe bleibt dabei als pastose Werkspur an der Bildoberfläche ablesbar, was die ansonsten glatte Bildfläche „belebt“, denn die pastos getupften Pinselstriche von heller Farbigkeit treten in eine kontrastive Spannung zu den glatten, dunkel gehaltenen Partien.

Aber viel mehr noch scheinen Crespi Sujets Piazzetta beeindruckt zu haben, deren Bildquelle das alltägliche Leben war und die auch in Piazzettas Schaffen neben einem Hauptanteil an religiösen Gemälden ihren Eingang finden werden. Crespi *Lautenspielerin* (Abb. 4), die

²⁸ Albrizzi 1760. Jones diskutiert ausführlich, inwieweit Piazzetta von seinem Vater künstlerisch vorgeprägt wurde, 1981, Bd. 1, S. 35 - 38.

²⁹ Pallucchini, in: Mariuz 1982, S. 5. Binion (1970) und Moretti (1985) konnten feststellen, dass die ältesten erhaltenen Werke Piazzettas *Der tote Abel* und sein Pendant *Der gute Samariter* sind, die Knox in die Lehrzeit bei Molinari datiert, 1992 S. 31. Die Bilder verweisen in ihrem intensiven Chiaroscuro, das die Komposition und Körpermodulation der Figuren bestimmt, deutlich auf die Malerei der „tenebrosi“. Sie befanden sich in der Sammlung von der Schulenburg und wurden von Piazzetta selbst, der 1741 ein Inventar der Sammlung aufstellte, als „prima maniera“ bezeichnet, Binion, 1970 S. 301/302.

³⁰ Jones 1981, Bd. 1, S. 9 und S. 41 ff. und Mariuz 1982, S. 67 gehen davon aus, dass Piazzetta 1703/04, also unmittelbar vor oder nach des Meisters Tod nach Bologna gegangen sein muss und dort bis 1710 blieb. Knox hingegen vermutet, dass Piazzetta sich nur für eine kurze Zeit in Bologna aufhielt und 1704 bereits wieder in Venedig war, um als Molinaris bester Schüler dessen Werkstatt zu übernehmen, 1992, S. 28/29.

³¹ Lanzi 1789, Ausgabe 1809, Bd. 3, S. 269; Binion (Kat.-Ausst. London 1994), S. 141. Bei Ziliotto ca. 1775-79 steht etwas verwirrend, dass Piazzetta „scolaro del Spagnoletto“ war. Dies ist der Beiname Jusepe de Ribera, wohingegen Crespi Beiname „Il Spagnuolo“ lautet und somit vermutlich vom Autor verwechselt wurde. Vgl. hierzu Mariuz 1982, S. 12 und 67.

³² Arslan 1946, S. 34.

höchstwahrscheinlich in der Zeit als Piazzetta sich in Bologna aufhielt, entstand, ist ein signifikantes Beispiel für den künstlerischen Austausch, der zwischen den beiden Künstlern stattfand.³³ In der Komposition, der Farbigkeit und dem ruhigen, kontemplativen Charakter kann man die *Lautenspielerin* durchaus mit den frühest erhaltenen Genrestücken Piazzettas, den Pendants von Boston³⁴ und Salzburg (Abb. 5 und 6), die um 1720 entstanden sind, vergleichen. Die Salzburger Querovale, die aufgrund ihres Formats und der „di sotto in su“ – Perspektive möglicherweise als Sopraporten Verwendung fanden,³⁵ zeigen, dass beide Künstler zu dunklen, keine Raumtiefe evozierenden Bildhintergründen neigen und eine eher monochrome, auf Brauntönen basierende Farbgebung bevorzugen. Piazzetta scheint unter Crespi Einfluss zu einer differenzierteren Abstufung der Helldunkelwerte gefunden zu haben, die er nun bewusster einsetzt, um Körpervolumina zu modellieren.³⁶ Die Bilder zeigen die Büsten eines Jungen und eines Mädchens aus bäuerlichem Milieu, wie aus Kleidung und Utensilien unschwer geschlossen werden kann. Die beiden Figuren, ein dem Betrachter zugewandtes schlafendes Mädchen mit einem Korb voll Rüben und ein dem Betrachter abgewandter Junge mit einem Stab über den Schultern, an dem eine Wasserflasche hängt, werden allein durch die schlaglichtartige Beleuchtung von dem dunklen braungrünen Hintergrund abgehoben: Die hellen Partien in dem beigen, von zarten Rottönen pointierten Inkarnat modellieren in ihrer fein abgestuften Farbigkeit die Körper, während das pastos aufgetragene Grauweiß der Hemden kontrastiv und akzentuierend zum Hintergrund eingesetzt wurde.

Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die *Lautenspielerin* in der Monumentalität ihrer Bildkomposition und in dem Moment der Zeitlosigkeit, das auch als eine „fotografische Stilllegung“ der Handlung umschrieben werden könnte, und worauf später noch ausführlich eingegangen werden wird, bereits auf die drei Pastoralen vor verweist.³⁷

Während Piazzettas Bildkompositionen in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, hauptsächlich großformatige Altarbilder, noch von dieser Malweise - Figurengruppen mit Hilfe eines intensiven Lichteinfalls vor dunklem Hintergrund auszuleuchten und zu modellieren - getragen werden, schwächt er in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre das intensive Chiaroscuro ab, wie das Altarbild *Die Madonna erscheint Filippo Neri* in der Kirche *Maria della Fava* (Abb. 7) in Venedig zeigt. Es wird von einer fast ins Monochrome abgleitenden Farbigkeit aus Rot- Braun- und Weißtönen bestimmt, die einzig durch das tiefe Blau im Mantel der Maria, das ebenso das Weiß ihres Kleides durchsetzt, kontrastiert wird.

³³ Zur Datierung, unter Berücksichtigung aller vorangegangenen Datierungsversuche: Ausst.-Kat. Stuttgart 1990, S. 366, wobei das Bild auf um 1705 datiert wird.

³⁴ *Sich flöhende Bäuerin und Geld zählender Bauernjunge*, Öl/Lw., 74,5 x 96,5 cm, Boston Museum of Fine Arts (An Illustrated Summary Catalogue. European Paintings in the Museum of Fine Arts Boston, Medford 1985, Abb. S. 226)

³⁵ Heimbürger 1987, S. 30.

³⁶ Ein Vergleich mit den in Anm. 29 erwähnten Erstlingswerken Piazzettas legt dies nahe.

³⁷ Die Nähe zu Piazzettas Pastoralen fiel erstmals Spike auf (Ausst.-Kat. Fort Worth 1986), S. 119.

Der Bildhintergrund ist eine diffus gestaltete Wolkenmasse, die sich zwar hinter der Figur Mariens aufhellt, jedoch keine Raumtiefe erzeugt. Vielmehr dient er als Folie für die Figuren, die von Piazzetta in einer rokokotypischen Zick-Zack-Komposition angeordnet wurden. Die Figuren selbst scheinen jeglicher Handlung und Narrativität enthoben, was ihnen eine fast ikonisch - überzeitliche Präsenz gibt. Nicht der Vorgang des Erscheinens der Madonna vor Filippo Neri ist dargestellt, vielmehr erstarrten Vorgang und Figuren zu einer immergültigen religiösen Wahrheit. Die Figuren umgibt eine Art „ikonische Monumentalität“, die sich in ihrer Bewegungslosigkeit, Stille und dem feierlichen In - sich - ruhen ausdrückt. Der unbestimmbare Hintergrund verleiht, wie die Goldgründe in der Malerei des Mittelalters, der Szenerie etwas Überzeitliches. Es kommt zu einer Art „fotografischen Stilllegung“ der Handlung, wie sie bereits bei Crespis *Lautenspielerin* festgestellt werden konnte; eine Ausdrucksdimension, die einzigartig in der venezianischen Malerei des Settecento ist. Sie ist ein wichtiges Stilmerkmal Piazzettas, das auch in den Bildern profanen Sujets, insbesondere in den drei Pastoralen, seine Umsetzung finden wird.³⁸

Die Tendenz hin zur Aufhellung der Farbpalette, die auch in eingeschränktem Maß eine gewisse Mehrfarbigkeit nach sich zog, wie das Gemälde *Rebekka und Elieser am Brunnen* (Abb. 8) von ca. 1735 in der Pinakothek Brera in Mailand zeigt, findet ihren ersten Höhepunkt in dem großen Altarbild der *Assunta* (Abb. 9), das für Kurfürst Klemens August von Bayern im Jahre 1735 angefertigt wurde.³⁹ Sowohl die Zeitgenossen, als auch alle späteren Gelehrten erkannten, dass die *Assunta* ein Hauptwerk in Piazzettas Œuvre darstellt.⁴⁰ Die Szene der Himmelfahrt Mariens spielt sich vor einem hellen Hintergrund ab, der sich in der rechten Bildhälfte als ein blaugrauer Himmel gestaltet, in der linken hingegen in weißen Wolkenmassen, auf denen die Jungfrau, selbst in ein strahlend weißes Gewand gehüllt, von Engeln geleitet, zu Gott enthoben wird. In der Forschung war bald von einem „luce diurna“ die Rede, in das die gesamte Komposition getaucht sei, und welches eine „ambientazione di carattere spaziale“ bewirke.⁴¹ Der Begriff geht auf Alessandro Longhi (1762) zurück, der in der *Assunta* die Umsetzung eines „lume solivo“ zu erkennen glaubte.⁴² Nur bleibt dieses „sonnige Licht“ immer ein künstliches, und in der Himmelszone zeigt Piazzetta nicht die Absicht, eine möglichst naturalistische Darstellung von „aria aperta“ wiederzugeben. Der

³⁸ Vgl. hierzu Keller 1990, S. 55; Jones 1981, Bd. 1, S. 95/96; Pallucchini, in: Mariuz 1982, S. 6.

³⁹ Zur Geschichte des Bildes und seinen Modellen und Kopien siehe: Jones 1981, Bd. 2, S. 119 ff.; Mariuz 1982, S. 89/90.

⁴⁰ So konstatiert zum Beispiel Da Canal 1735 - 40, dass Piazzetta mit der *Assunta* bewiesen hätte „uno de' primi pittori viventi“ zu sein. Pallucchini (1934) ist der Meinung, in diesem Bild vollziehe sich ein, sein ganzes weiteres Schaffen durchziehender „mutamento di gusto“ (S. 37), ein „...volgere le spalle a quella sua iniziale poetica chiaroscurale...“, in: Mariuz 1982, S. 7. Er mutmaßt, dass die Gründe zum einen - wobei er sich auf Fiocco (1929, S. 20) bezieht - in einer Einflussnahme von Ricci und Tiepolo auf Piazzetta zu suchen seien und zum anderen, damit einhergehend, in der beliebten, auf einer hellen Farbigkeit basierenden Rokokomalerei. Des weiteren, so Pallucchini, hänge die Aufhellung seiner Palette mit dem Tod seines Konkurrenten Ricci zusammen, der ebenfalls kurz vor seinem Tod 1733/34 eine *Assunta* für die Karlskirche in Wien malte: Pallucchini 1961, S. 70.

⁴¹ Pallucchini 1956, S. 28; Ebd., in: Mariuz: 1982, S. 7.

⁴² Longhi 1762, keine Seitenangabe.

Himmel ist undurchdringlich, Piazzetta erzeugt mit ihm keine Tiefenräumlichkeit.⁴³ Vielmehr bleibt er auch hier, nur viel verdeckter, seinem „chiaroscuralen“ Malstil treu. Denn wie auch schon Longhi feststellte, beruht der besondere Reiz des Bildes auf den kontrastiven, kontrapunktisch gesetzten Farbwerten: helle Farbpartien „...contraposto da tinta robusta...“.⁴⁴ Diese Gegenpole von „robuster“ kräftiger Farbigkeit finden sich in der *Assunta* in den Mänteln der beiden Rückenfiguren im Bildvordergrund, in dem Mantelstück des gen Himmel blickenden Petrus und in den Gewändern der Engel. Zwar gibt es nicht mehr ein Chiaroscuro im Sinne von sich abwechselnden Licht – und Schattenzonen, doch verleiht auch hier der Kontrast von hellen und dunklen Farbflächen dem Bild seine innere Spannung.

Der *Assunta* folgen in der Farbgebung mindestens drei weitere Bilder: Das Altarbild *Sankt Louis Bertrand mit Sankt Vincent Ferrer und Sankt Hyazinth* in der Gesuati – Kirche (Sta Maria del Rosario) in Venedig, das bereits erwähnte *Rebekka* - Bild und – bedingt – die *Indovina*. Alle drei Bilder entstanden zwischen 1735 und 1740, wobei sich in der *Indovina* (Abb. 1) etwas ankündigt, das noch deutlicher in den Pastoralen von Chicago (Abb. 2) und Köln (Abb. 3) zum Ausdruck kommen wird. Piazzetta kehrt zu einem intensiven Chiaroscuro zurück, ohne dabei eine gewisse Mehrfarbigkeit, die er sich in den Bildern zwischen 1735 – 40 erarbeitet hatte, wieder fallen zu lassen.⁴⁵ Die drei Pastoralen zeichnen sich vielmehr gerade dadurch aus, dass sie zwar von einem ausgeprägten Chiaroscuro getragen werden, aber in ihren hellen Partien eine Vielfarbigkeit entfalten, die bis dahin allein in dem *Rebekka* – Bild vorkam. Auch wenn, wie Pallucchini richtig erkannte, in den drei Pastoralen das Licht wieder „il vero protagonista“ wird, so ist es kein „luce diura“ oder ein „lume solivo“, obgleich dies bis heute in der Forschung behauptet wird.⁴⁶

Wie im folgenden Kapitel ausführlich diskutiert werden wird, scheint Piazzetta in den drei Pastoralen seine wichtigsten stilistischen Merkmale zu einer Synthese gebracht zu haben, indem er zum einen die monumentale Figurenkomposition, die er in den Altartafeln entwickelte, auf Bilder profanen Sujets übertrug und zum anderen eine Verknüpfung von fein abgestuften Chiaroscuro mit einer ausdifferenzierteren Farbigkeit versuchte.

Nicht nur, dass der zweite Aspekt bei dem ältesten Bild, der Kölner Pastorale, am deutlichsten in Erscheinung tritt, hier kündigt sich auch Piazzettas Spätstil an, der in der Forschung häufig als akademisch abgekanzelt wurde.⁴⁷ Das dichte Impasto, welches noch die *Indovina* auszeichnete, und die feinen Modulationen der Körpervolumina durch subtil gesetzte

⁴³ Vgl. hierzu auch Longhi 1946, S. 33; Decio 1956, S. 26 – 29: „I cieli di Piazzetta, anche quando sembrano chiari, sono in realtà scuri.“

⁴⁴ Longhi 1762, keine Seitenangaben.

⁴⁵ Catton Rich fiel als Erstem die Verbindung von „color and chiaroscuro“ auf, 1937 S. 99. Ebenso: Jones 1981, Bd. 1, S. 136 ff.

⁴⁶ Pallucchini, in: Mariuz 1982, S. 7. Die Meinung, dass die drei Pastoralen von einem „sonnigen Licht“ beherrscht werden, wird, v.a. bezogen auf die *Indovina*, über Ravà 1921, S. 42; Pallucchini 1934, S. 43 (Vgl. auch 1961, S. 84; 1995, Bd. 1, S. 380); Lorenzetti 1942, S. 20; Mazzariol, Pignatti 1957, Bd. 3, S. 312; De Logu 1976, S. 37 bis hin zu den jüngsten Museumsführern der Accademia (1991, 1998) behauptet.

⁴⁷ Vgl. hierzu insbesondere Pallucchini, 1956, S. 39 - 46 (1961, S. 85 - 87; 1982, S. 9; 1995, S. 385 ff.).

Chiaroscuro – Werte werden mehr und mehr zu Gunsten von scharfen Licht – und Schattenkontrasten zurückgenommen, so dass die Körper eine Tendenz zur Flächigkeit auszeichnet und sich deren Konturen an manchen Stellen in den dunklen Bildhintergrund übergehen.

2. Kapitel: Die Pastoralen - drei Bildanalysen

2.1. *L'Indovina*

Das Bild (Abb. 1) hat die Maße von 154 x 114 cm. Es ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und wurde, wie ein Zettel in zeitgenössischer Schrift auf der Rückseite des Gemäldes vermerkt, 1740 gemalt: „Iscrittione Sepolcrale del Famoso Pittor Piazzetta Autore di questo / Quadro fattoli fare in Venezia il 1740; e pagato Zecchini quindici.“⁴⁸ Die Existenz dieses Gemäldes war bis 1887 völlig unbekannt. In diesem Jahr wurde es der Accademia von einem deutschen Händler namens Ehrenfreund zum Kauf angeboten, der wiederum angab, es in Siena erworben zu haben.⁴⁹ Seitdem befindet es sich in den Sammlungen der Accademia. In ihm wurde sofort eine bedeutende Arbeit Piazzettas erkannt und seine Authentizität nie bezweifelt.⁵⁰

Dargestellt sind vor dunklem Hintergrund in einem Außenraum vier Figuren, zwei männliche und zwei weibliche. Der Hintergrund ist ein türkisbraunes Himmelsgewölbe, das sich nach oben hin zu einer dunklen Wolkenmasse verdichtet. Die beiden Frauen beherrschen als eigenständige Figurengruppe den Bildvordergrund. Hinter ihnen, am rechten Bildrand erscheinen zwei männliche Figuren, ebenfalls zu einer Zweifigurengruppe zusammengezogen. Das Zentrum der Komposition ist die sitzende weibliche Figur, die fast frontal dem Betrachter zugewandt ist und ihn mit leicht nach links geneigtem Kopf fixiert. Der schräg aufgesetzte Strohhut unterstreicht ihre Kopfbewegung.

Die Hutspitze und die Zehen des linken Fußes beschreiben eine vertikale Bildachse; die rechte Hand bis zu ihrer linken eine Horizontale, die von ihrer quergelagerten Begleiterin, dem Hündchen und den sich dahinter befindlichen Jungen fortgeführt wird. Nicht nur eine vertikale und horizontale Bildachse treffen in der Hauptfigur zusammen und bestimmen den Bildaufbau, die Hauptfigur wird ebenso von diagonalen Linien durchzogen. Eine Diagonale beginnt in der rechten unteren Bildecke und erstreckt sich entlang der Knie bis zu ihrer rechten Hand. Sie erfährt in ihrer Fußstellung eine Doppelung. Von ihrer rechten Hand führt eine weitere Diagonale zu ihrer linken Ellenbogenspitze. Dort wird sie von einer Diagonale abgelöst, die über den Oberarm zum Gesicht führt und von dem nach links geneigten Kopf mit Hut aufgenommen wird. Diese Zickzack - Komposition der Hauptfigur ist in ein, das gesamte Bildgefüge umspannendes, rautenförmiges Kompositionsschema eingebunden.⁵¹ Die Grundform der Raute schließt die vier Figuren zusammen, die auch untereinander durch Körperhaltung und Gestik miteinander verschränkt sind. Die äußeren Fixpunkte der Raute

⁴⁸ Zitiert nach Mus.-Kat. Venedig 1970, Bd. 3, S. 76. Der Zettel (155 cm x 116) wurde im Zuge einer Restaurierung 1956 entfernt und seitdem getrennt aufbewahrt. Zur Diskussion des Inhalts - es irritierten v.a. der nicht stimmige Bezug auf die Grabinschrift Piazzettas und der niedrige Preis für das Gemälde - neben Ebd.; Ausst.-Kat. Venedig 1983, S. 102. Den vollständigen Text gibt Mariuz wieder, 1982, S. 95.

⁴⁹ Mus.-Kat. Venedig 1970, Bd. 3, S. 76.

⁵⁰ Jones 1981, Bd. 2, S. 194/95.

⁵¹ White, Sewter 1960, S. 131.

sind der linke Fuß der Hauptfigur, ihre rechte Hand, der oberste äußerste Rand ihres Strohhuts und der Nacken der männlichen Figur am rechten Bildrand.

Die Hauptfigur, eine Frau mit rosablondem Haar und beigen Inkarnat, ist in einfacher bäuerlicher Kleidung wiedergegeben. Unter dem hellbraunen Rock schauen ihre nackten Füße hervor. Schürze und Hemd sind von einem schmutzig - pastosen Weiß, in dem Spuren des Pinselstrichs zu erkennen sind, die das Faltenwerk zu imitieren scheinen. In den Schattenzonen nimmt das Weiß die Farbigkeit des Rocks, bzw. Mieders wieder auf. Das zwischen Graublau und Lila oszillierende Mieder ist nachlässig geschnürt und betont das Dekolleté, das mit rosa gehöhten Partien fein ausmodelliert wurde. Ihr linker Arm umschließt einen kleinen weißgrau gescheckten Hund mit goldenem Halsband, indem sie das Handgelenk in die linke Hüfte stützt, mit der Handfläche nach außen. Die Hand ihres rechten Arms ruht auf der Hüfte ihrer dunkelhaarigen Begleiterin, deren Unterkörper auf einem Stein lagert, während sie sich mit ihrem Oberkörper auf dem rechten Oberschenkel der Protagonistin abstützt. In ihrer Körperhaltung ist sie dem Betrachter abgewandt und strebt der Bildmitte zu. Das verschattete Gesicht wurde in einem stark verkürzten Profil wiedergegeben. Sie trägt einen rostroten Rock, an diesen schließt sich ein dunkelgrünes nachlässig geschnürtes Mieder an, so dass an Schultern und Oberarmen eine blassgelbe Bluse hervorquillt. Mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand berührt sie die Innenfläche ihrer rechten.

Der Lichteinfall von links oben hebt die Hauptfigur als Schwerpunkt der Komposition noch hervor. Der blonde Jüngling rechts hinter ihr befindet sich ebenfalls in der Lichtschneise. In der Neigung seines Gesichts, in seinem blonden Haar und seiner weißen Bluse erscheint er wie eine Wiederholung der Hauptfigur. Er hat den Blick auf seinen Begleiter gerichtet. Dieser wurde ebenso wie die dahingelagerte dunkelhaarige Frau vom Betrachter abgewandt, in Rückenansicht dargestellt. Sein Körper definiert sich fast völlig über die Konturen seiner Jacke, die einer hellbraunen Farbfläche gleicht. Mit seiner rechten Hand zeigt er in die Richtung der beiden Frauen.

In dem Bild kommt das zum Tragen, was bereits weiter oben mit den Worten Palluccinis festgestellt wurde: Das Licht ist „il vero protagonista“. Nicht nur, dass Piazzetta in feinem Chiaroscuro die Figuren modelliert, sondern dass er mit ihm auch als Bedeutungsträger arbeitet, wobei die Lichtregie nicht zur Gänze logisch nachvollziehbar ist. Hinter der ausgeleuchteten Hauptfigur scheint das Licht sich „zusammenzuziehen“, um allein den blonden Knaben hervorzuheben. Die beiden äußeren Figuren gehören den Schattenzonen an und rahmen die beiden mittleren Figuren ein; das Spiel von Licht und Schatten betont ihre Gesten und Blicke. Es wird zum bilderzählerischen Moment. Doch was wird erzählt? Weder Blicke und Gesten, noch Lichtführung verschaffen dem Betrachter darüber Klarheit. Bezieht sich die Gestik und der Blick der Liegenden auf das Hündchen oder auf die Jungen dahinter? Statt Eindeutigkeit herrscht Vieldeutigkeit, die mit formalen Mitteln geschickt vom Künstler evoziert wurde.

Nicht nur die Beleuchtung, auch die ins Monumentale gesteigerte, überpräsenste Darstellung der Hauptfigur, die gänzlich uninteressiert am Bildgeschehen sich vielmehr auf einen Blickwechsel mit dem Betrachter eingelassen hat, trägt dazu bei. Piazzetta gab ihr etwas von dem „ikonisch – überzeitlichen“ mit, dass er in seinen religiösen Bildern (Abb. 7) entwickelt hatte. Dieser Eindruck wird auch in der *Indovina* durch das Fehlen einer genauen räumlichen Verortung des Bildgeschehens verstärkt. Der Himmel, der Stein in der Bildmitte, die wenigen vegetabilen Elemente, wie Gräser und der kleine Baum am linken Bildrand, verweisen zwar auf einen Außenraum, doch hat man den Eindruck, sie dienen allein zur Hervorhebung der Figuren. So gleicht der Himmel einer dunklen Folie, vor der sich die hell ausgeleuchtete Hauptfigur abhebt. Nichts scheint dem Zufall überlassen und alle Bildelemente, jede Gestik, jeder Blick und jede Kompositionslinie sind auf die Hauptfigur hin ausgerichtet und spinnen zugleich ein dichtes Gefüge an Bedeutungslinien, die sich allerdings zu keiner stringenten Bilderzählung zusammenführen lassen. Vielmehr steht der Betrachter einem „Gewebe“ von Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheiten gegenüber.

Zu dem Bild sind keine Vorzeichnungen bekannt, doch erweist sich die Suche nach bereits existierenden Kompositionsschemata, die Piazzetta in der *Indovina* verarbeitet haben könnte, als nicht ganz erfolglos. In Bezug auf die weibliche Hauptfigurengruppe lassen sich mögliche Bildquellen zum einen in Piazzettas zeichnerischem Œuvre und zum anderen in der venezianischen Malerei finden.

Als erstes sei auf eine Altartafel von Mattia Bortoloni (Abb. 10) aus den dreißiger Jahren des Settecento verwiesen.⁵² Dort ist in der unteren linken Bildhälfte eine Frauenfigur dargestellt, die in ihrer Positionierung, Kleidung und Haartracht der Liegenden in der *Indovina* sehr ähnlich sieht. Hinzu kommt, dass sie einem vor ihr sitzenden Heiligen die rechte Hand bittend entgegenstreckt; ein Gestus, der zumindest formal an die Wiedergabe des rechten Arms und der rechten Hand der Dunkelhaarigen in der *Indovina* erinnert.

Die Komposition der weiblichen Figurengruppe hatte Piazzetta bereits während seiner achtjährigen Tätigkeit zwischen 1735 und 1743 für den Verleger Giovanni Battista Albrizzi entwickelt.⁵³ Er fertigte für ihn Zeichnungen für Buchillustrationen an, deren Sujet zu einem Großteil pastoral oder genrehaft war, so dass sie dann häufig nichts mehr mit dem Inhalt des Buches, für das sie gemacht wurden, zu tun hatten. Das ist bei einer Zeichnung, die als Titelvignette für das 4. Buch der Gesamtausgabe der Werke von Jacques - Bénigne Bossuets Verwendung fand und die 1738 von Albrizzi herausgegeben wurde, der Fall. In der *Ländlichen Szene* (Abb. 11) sind zwei Frauen in städtischer Kleidung dargestellt, die sich mit einem auf einem Stein sitzenden Hirten unterhalten. Während eine der beiden den Hirten auf

⁵² Die Autoren des Bestandskataloges vermuten, dass Bortoloni sich wiederum in der Gesamtkomposition des Bildes aus Diagonalen, die in eine Zick – Zack – Bewegung münden, an Piazzetta orientierte, insbesondere an dem Altarbild *L'Angelo Custode* in San Vidal in Venedig und an dem oben erwähnten Gesuati – Altarbild, Mus.-Kat. Rovigo 1972, S. 94.

⁵³ White, Sewter 1969, S. 13.

die sich nähernden Mädchen im Bildhintergrund aufmerksam macht, blickt die andere auf ein Hündchen. Nicht nur das Hündchen, mit dem die Dunkelhaarige in Kontakt tritt, wurde zu einem Motiv in der *Indovina*, auch die Anordnung der beiden weiblichen Figuren zueinander verweist auf die *Indovina*: Einem blonden, aufrecht sitzenden Mädchen wird ein dunkelhaariges Mädchen beigeordnet, das sich um mindestens eine Kopfeslänge unter ihr hingelagert hat.⁵⁴

Dieser Art der Figurenanordnung begegnet man öfter in der venezianischen Malerei der ersten Hälfte des Settecento, wie eine Zeichnung von Pietro Longhi (Abb. 12) belegt. Sie wird in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts datiert.⁵⁵ In der linken Bildhälfte ist an exponierter Stelle eine sehr ähnliche Figurengruppe dargestellt: Zwei Frauen sitzen auf einem Erdhügel. Die dem Betrachter zugewandte Figur neigt ihren Kopf leicht nach links und trägt einen Hut. Ihren linken Arm hat sie um die Schultern einer vor ihr hingelagerten dunkelhaarigen Frau gelegt. Diese ist im Profil wiedergegeben und schaut zu der Sitzenden auf. Die Zweiergruppe ist von weiteren Figuren umgeben und in eine weite Landschaft eingebettet. Mitsamt den Schafen im linken Bildvordergrund verweist die Szenerie auf eine ländlich - pastorale Thematik.

Diese Figurenkonstellation kommt häufig in Darstellungen biblischer Brunnen – Szenen vor, wobei die beigeordnete Frauenfigur meist als Rücken – oder Profilfigur wiedergegeben ist. So zum Beispiel in Rebekka – am – Brunnen - Darstellungen, die sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig großer Beliebtheit erfreuten. Antonio Pellegrini (Abb. 13), Sebastiano Ricci oder Giambattista Pittoni komponierten die Begegnungsszene am Brunnen mit eben dieser exponierten Zweifigurengruppe.⁵⁶ Die Dunkelhaarige kann als eine Art „Assistenzfigur“ angesehen werden, die als kompositionelle „Gegenfigur“ zur Hervorhebung der Hauptfigur dient.

Zwei Bilder von Francesco Capella, einem Schüler Piazzettas, scheinen die Vermutung zu bestätigen, dass sich Piazzetta von diesen Kompositionsschemata hat anregen lassen. Es handelt sich um eine Zeichnung (Abb. 14) und um ein Gemälde mit einer *Rebecca am Brunnen* – Darstellung (Abb. 15). Die Zeichnung wurde von Pallucchini auf 1740, in die Entstehungszeit der *Indovina* datiert.⁵⁷ Sie ist eine direkte Anlehnung an Piazzettas Kompositionsschema. Vergleicht man die Zeichnung mit dem Gemälde, so lässt sich schnell feststellen, dass das komplizierte Beziehungsgefüge von Gesten und Blicken zugunsten einer

⁵⁴ Nur am Rande sei auf die Zeichnung *Mädchen und Putti mit einem Netz voll Fische*, Rötel auf Papier, 202 x 174 mm (White, Sewter 1969, Abb. 110) hingewiesen, die Piazzetta für die 1745 herausgegebene Ausgabe von *Gerusalemme Liberata* von Torquato Tasso anfertigte. Dort ist in der Komposition eine noch größere Annäherung an die weibliche Figurengruppe in der *Indovina* zu bemerken. Da die Zeichnung allerdings vor 1743 entstand, könnte sie auch die *Indovina* zur Vorlage gehabt haben.

⁵⁵ Vgl. hierzu Mus.-Kat. Venedig, 1987, Bd. 4, S. 19.

⁵⁶ U.a. Antonio Bellucci, *Rebekka am Brunnen*, vor 1705, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Graf von Schönborn Kunstsammlungen (Ausst.- Kat. Hannover 1991, S. 112, Abb. 12); Sebastiano Ricci, *Jakob und Rachel am Brunnen*, um 1708, Venedig, Sammlung Viancini (Jeffery Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Mailand 1976, Abb. 85); Giambattista Pittoni, *Rebekka am Brunnen*, um 1725, Bordeaux, Musée des Beaux – Arts (Franca Zava Boccazzi, Pittoni, Venedig 1979, Abb. 93).

⁵⁷ Pallucchini 1932, S. 316. Die Datierung wurde von Ruggeri übernommen, 1976, S. 41.

einfachen Bildaussage aufgelöst wurde. Die auf dem Stein sitzende Hauptfigur ist ein braves Mädchen geworden, das nicht den Kontakt zum Betrachter sucht, sondern, der Liegenden zugeneigt, ihre Aufmerksamkeit einer nur flüchtig hingezeichneten männlichen Zweifigurengruppe am rechten Bildrand zu widmen scheint. Das kokette Spiel der Protagonistin mit dem Betrachter und ihre „ikonisch – monumentale“ Präsenz hat sich aus dem Bild verabschiedet wie das Hündchen am linken unteren Bildrand der Zeichnung, von dem nur noch sein Hinterteil zu sehen ist.

Die *Rebecca am Brunnen* - Darstellung von Capella wird in die zweite Hälfte der 40er Jahre datiert.⁵⁸ Sie ist dem Kompositionsschema biblischer Brunnen – Darstellungen ebenso verpflichtet wie der *Indovina*. Insbesondere die Magd am linken unteren Bildrand scheint der Dunkelhaarigen in der *Indovina* nachempfunden zu sein. Nach unserem Dafürhalten bekräftigen die beiden Bilder die These, dass Piazzetta das Kompositionsschema der *Indovina* von den biblischen Brunnen – Darstellungen abgeleitet haben könnte.

Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sich Piazzetta von diesen in der venezianischen Malerei bereits vorhandenen Kompositionsschemata hat anregen lassen, zumal die Quellen über einen künstlerischen Austausch mit den genannten Künstlern schweigen. Allein von einer Bekanntschaft mit Sebastiano Ricci ist die Rede, die allerdings, wie bereits weiter oben erwähnt, eher ein Konkurrenzverhältnis war. Dennoch ist ein Austausch mit anderen venezianischen Künstlern durchaus denkbar, zumal es in Venedig die Möglichkeit gab, das eine oder andere Bild, wenn nicht in den Werkstätten der Künstler, so auf den jährlich stattfindenden Kunstausstellungen von San Rocco und auf dem Piazza di San Marco zu sehen.⁵⁹

Aber auch der Vergleich mit einem viel älteren Bild, der Radierung *Der Narr als Kuppler* (Abb. 16) von Johann Liss, legt nahe, dass Piazzetta von dessen Kompositionsschema und Inhalt Anregung erfahren haben könnte. Liss stammte aus Oldenburg und zog, nach längerem Aufenthalt in Holland und Belgien, 1621 weiter nach Venedig. Nach einem mehrjährigen Romaufenthalt kehrte er Ende der zwanziger Jahre nach Venedig zurück und starb dort um 1629 an der Pest. Er fand bereits im vorangegangenen Kapitel als ein Maler Erwähnung, der in Venedig zur Verbreitung der Helldunkelmalerei beitrug.

⁵⁸ Ausst.-Kat. Venedig 1983, S. 140.

⁵⁹ Francis Haskell, Michael Levey, *Art Exhibitions in 18th Century Venice*, in: *Arte Veneta*, Bd. 12, 1958, S. 179 - 185. Piazzetta selbst machte sich diese Ausstellungsmöglichkeiten zu Nutze. 1735 zeigte er die oben erwähnte *Assunta* auf der Piazza di San Marco, bevor sie zu ihrem Auftraggeber Fürst Klemens August von Bayern nach Deutschland ging. Dass Piazzetta die *Rebekka* von Bellucci, bzw. von Pellegrini jemals sah, ist unwahrscheinlich, da Bellucci das Bild für Lothar Franz von Schönborn in Österreich anfertigte und Pellegrini seine Version während eines Aufenthalts am Hof von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf um 1716 malte; was aber der Feststellung, dass diese Art der Figurenanordnung in der venezianischen Malerei geläufig war, keinen Abbruch tut.

Von der Radierung existieren zwei Varianten. Beide werden auf um 1615 datiert.⁶⁰ Bereits Brinckmann (1951) bemerkte die motivische Nähe der beiden Frauenfiguren,⁶¹ die sich in der *Indovina* und der Radierung an exponierter Stelle befinden. Die Radierung stellt zwei Paare dar, in deren Mitte ein Narr aus einem Vorhang hervorlugt und die Szenerie in einen moralisierenden Kontext stellt, da er als ein „...Symbol für verbotene Liebe und doppelte Moral...“ gelesen werden kann.⁶² Die stehende Frau ist in ihrer Haltung der Hauptfigur der *Indovina* nicht unähnlich: während sie mit ihrem linken Arm ein Hündchen umfasst, hat sie ihren rechten Arm um die Schulter eines Lautenspielers gelegt, dessen Musik sie zu lauschen scheint, dem sie aber zugleich auch ihr Dekolleté darbietet, den Kopf leicht nach links gewandt.

Die Vermutung, dass sich Piazzetta um 1740 mit der römisch – caravaggesken, bzw. flämischen Bildwelt auseinander setzte, wird noch durch eine Zeichnung (Abb. 17) verstärkt, die in derselben Zeit wie die *Indovina* entstand und eine Kuppellei wiedergibt. Während eine greise Frau einem Mann ein schüchternes Mädchen zuführt, hält dieser der Alten bereits den Lohn dafür, ein Säckchen mit Geld, entgegen. Ebenso wurde von Jones (1981) darauf hingewiesen, dass die Geste der dunkelhaarigen liegenden Frau in der *Indovina* mit der Geste einer alten Frau, die als Kupplerin gedeutet wird, in einem Bild Dirck van Baburens identisch ist. Dort soll mit diesem Gestus unmissverständlich klargemacht werden, wo der Freier sein Geld abzugeben habe.⁶³

Dennoch kann das Bild nicht als ein Derivat der nordisch – römischen Bildtradition angesehen werden. Die bildimmanenten Verweise in diese Richtung, die neben der Hauptfigur auch das Hündchen als „Metier – Köterchen“ oder die Hühner als sexuelle Symbole abgeben könnten, sind unserer Auffassung nach zu spärlich. Zwar ist der Ausdruck der Hauptfigur sehr lasziv, doch ist die Figur in die Bilderzählung nur schwer integrierbar, da sie sich auf der einen Seite in ihrer Positionierung und Größe in der Mitte des Bildgeschehens befindet und dessen Mittelpunkt ist, aber auf der anderen Seite sich von diesem distanziert, indem sie, anstatt daran teilzunehmen, mit dem Betrachter kokettiert und nur für diesen da zu sein scheint. Ihre Funktion im Beziehungsgefüge der Figuren ist nicht eindeutig bestimmbar.

Das Bild kann als ein Konglomerat verschiedener, in Venedig vorhandener Bildquellen angesehen werden; eine Mischung, aus der etwas ganz Neues hervorgeht und dessen schwere Greifbarkeit sich in der Vielfalt der Deutungen, die dieses Bild erfahren hat, widerspiegelt. Die älteste Interpretation, die dem Bild den bis heute gebräuchlichen Titel gab, sieht in ihm

⁶⁰ Klessmann 1999, S. 185. Die abgebildete Amsterdamer Variante gilt als die ausgereifere, und daher später entstandene Version. Die erste Version befindet sich in The Art Institute of Chicago, The Stanley Field Fund (Ausst.-Kat. Johann Liss, hrsg. von Jürgen Klessmann, Augsburg 1975, Abb. 43).

⁶¹ Brinckmann 1951, S. 179. Diese Ähnlichkeit wurde nach ihm von der Forschung nie wieder aufgegriffen.

⁶² Klessmann 1999, S. 185; Kat.- Ausst. Amsterdam 1997, S. 152 – 155.

⁶³ Jones 1981, Bd. 2, S. 197. *Die Kupplerin*, 1622, 101 x 107 cm, Öl/Lw., Boston, Museum of Fine Arts (Mus.-Kat. Boston 1986, Abb. 46).

den Vorgang der Wahrsagerei wiedergegeben.⁶⁴ Ein Vergleich mit Darstellungen von Wahrsagerei von Pietro Longhi, Antoine Watteau oder Caravaggio zeigen allerdings schnell, wie wenig diese Deutung zutrifft. Die entscheidende Geste, der Wahrsagenden die Hand hinzuhalten, findet nicht statt. Dies beförderte vermutlich die widersprüchlichen Ansichten darüber, welche der beiden Frauen überhaupt als Wahrsagerin zu deuten sei. Obgleich bereits Ravà (1921) in seiner ersten Monographie zu Piazzetta dieser Interpretation widersprach, fand sie dennoch bis in die achtziger Jahre hinein Resonanz.⁶⁵ Ein Führer der Accademia von 1903 versuchte eine vorsichtiger Interpretation, die nicht viel weiter als über eine knappe Bildbeschreibung hinausgeht: „due giovane contadine al mercato, che scherzano con un cane, e contadini.“ Diese Richtung der Bildlektüre wurde von einem Großteil der Forschung übernommen.⁶⁶ 1932 wurde der eigentümliche Charakter des Bildes erstmals von Paolo d' Ancona angesprochen, indem er feststellte, die Darstellung sei „...proprio alla schietta realtà rilevantesi nella strada, ma per trasfigurare in motivi fantastici questi temi.“⁶⁷

Auch Pallucchini erkannte in seiner Dissertation von 1934, dass es der *Indovina* an einer nachvollziehbaren Handlung fehle und sah in dem Gemälde eine Fantasie des Künstlers verwirklicht, die zugleich eine Art Spiegel des venezianischen Settecento sei. In dem Bild sei „già tutta pronta agli impeti della modernità.“ Diese Aussage bereicherte er 1942 mit dem Verweis auf die französische Aufklärung, deren Ideen sich in der „naturalezza“ des Bildes manifestieren würden. Er unterstellte dem Künstler „intuizioni profundamente umane“, die bereits auf Goya und Courbet vor verweisen würden.⁶⁸ Das Problem an Palluchinis Ansatz, der die Sicht auf die *Indovina* in der Forschung entschieden prägte, ist, dass er seine Ideen nicht vertieft, sondern, so wie er dem Künstler die Umsetzung eines spontanen Einfalls bescheinigen möchte, selbst nur spontane Ideen bei der Bildbetrachtung zu formulieren scheint.

1960 veröffentlichten White/ Sewter ihren umstrittenen Aufsatz *Piazzetta's so-called "Indovina" - an Interpretation*. Sie versuchten, das Bild als eine politische Allegorie auf Venedig zu deuten. Demnach sei die Hauptfigur eine Prostituierte und für White/ Sewter die zeitgemäße Personifikation Venedigs, einer Stadt, deren Untergang im 18. Jahrhundert durch Korruption und Käuflichkeit besiegelt gewesen sei.⁶⁹

⁶⁴ In dem Führer von 1895 wurde das Bild als *La maga* veröffentlicht: „È rappresentata mentre legge sulla mano l' avvenire a una bella ragazza che l' ascolta ridendo.“, S. 250. Dass der Titel sich hierbei nicht auf die Hauptperson, sondern vielmehr auf die ihr beigeordnete Nebenperson und deren möglicher Handlung bezieht, scheint Conti nicht irritiert zu haben.

⁶⁵ Ravà 1921, S. 30. Während Möbius 1982, S. 120 die liegende Profilfigur als die Wahrsagerin identifizieren möchte, sehen Hüttinger 1959, S. 63/64; Bellonzi 1960, Bd. 4, S. 164; Zampetti (Ausst. - Kat. Venedig 1969), S. 144 sie in der Hauptfigur dargestellt.

⁶⁶ V.a. Borenus 1917, S. 15; Fiocco 1921, S. 116; Ravà 1921, S. 30; Pevsner 1928, S. 202; Osborn 1929, S. 88; Delogue 1939, S. 253.

⁶⁷ D' Ancona 1932, Bd. 3, S. 85.

⁶⁸ Pallucchini 1934, S. 42; 1942, S. 17.

⁶⁹ White, Sewter 1960, S. 125 – 138. Die kompliziert Verschlüsselung der Bildaussage begründen die Autoren mit der strengen Zensur und der Inquisition im Venedig des Settecento, S. 133.

In den 80er Jahren wurde das Bild vermehrt als ein „erotisches Genrestück“, abgeleitet aus der niederländisch – caravaggesken Bildtradition, gelesen. Die Szene soll demnach eine Kuppelei darstellen und wird im Prostituiertenmilieu angesiedelt; ein Ansatz, der auf Brinckmann (1940) zurückgeht. Er sieht in den beiden verschatteten Gestalten an den äußeren Bildrändern – der liegenden Frau und dem abgewandten Mann – Kuppler und in den sich im Lichteinfall befindlichen mittigen Figuren Prostituierte und Freier. Eine Interpretation, die von Jones (1981), Mariuz (1982), Buberl (1987), Knox (1992) und Binion (1994/95) aufgenommen und ausgebaut wurde.⁷⁰

Das Problem, welches sich in allen Interpretationsansätzen von Beginn an widerspiegelt, ist der Umgang mit dem schwer deutbaren, nicht logisch nachvollziehbaren Handlungsgefüge und der daran anschließenden Frage nach dem Realitätsgehalt der Bilder, sei dieser nun bildimmanenter Art und in einer Bildhandlung begründet oder bildexterner Natur und somit ein visualisierter Reflex der eigenen Zeit, der venezianischen Republik des Settecento. Generell zeigte die Forschung von Beginn an die Neigung, die Mehrdeutigkeiten zu ignorieren und der *Indovina* durch einseitige Bildlektüre eine Erzählung aufzuoktroieren. Paolo d' Ancona war der erste, der das Moment des „Irrealen“ formulierte, das die nur scheinbar schnell greifbare Thematik umgibt. Auch Pallucchini erkannte das Fehlen einer stringenten Bilderzählung. Mariuz (1982) schließlich brachte das Paradox auf den Punkt: „un' immagine insieme realistica e fantastica“⁷¹ - ein Phänomen, das in den beiden anderen Pastoralen noch stärker hervortreten wird, mit einer leichten Gewichtsverlagerung zu Gunsten des Fantastischen.

2.2. Die Pendants für Johann Matthias von der Schulenburg

2.2.1. Die Pastorale

Das Bild (Abb. 2) hat eine Größe von 191 x 143 cm und wurde 1740 in Öl auf Leinwand ausgeführt. Die etwas später entstandene *Ländliche Idylle* ist ihr Pendantstück.⁷² Der Auftraggeber der beiden Gemälde war Feldmarschall Johann Matthias von der Schulenburg (1661 – 1774), der sich 1718 in Venedig, im Palazzo Loredan am Canale Grande, niederließ, nachdem er den Venezianern erfolgreich im Kampf gegen die Türken auf Korfu beigestanden

⁷⁰ Brinckmann 1940, S. 65; Jones 1981, Bd. 2, S. 196 – 98; Mariuz 1982, S. 96; Buberl 1987, S. 114, Anm. 1; Knox 1992, S. 187; Binion (Ausst.-Kat. London 1994), S. 157 – 59 und S. 210.

⁷¹ Mariuz 1982, S. 96.

⁷² Abgesehen davon, dass beide Bilder für denselben Auftraggeber angefertigt wurden, annähernd gleiche Maße haben und ein ähnliches Sujet behandeln, erhielt Piazzetta für beide Bilder jeweils 110 Zecchini. Des weiteren gibt es jeweils zwei Kopien der beiden Bilder, die ebenfalls als Pendants angefertigt und vertrieben wurden, Klesse 1973, S. 96.

hatte.⁷³ Er begann 1724 mit dem Aufbau einer Sammlung, die sich vor allem aus italienischer und niederländischer Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts zusammensetzte. Als Kunstmäzen förderte er die zeitgenössische venezianische Malerei. Allein von Piazzetta besaß er dreizehn Gemälde und neunzehn Zeichnungen, die damals größte Sammlung seiner Werke.

Das Jahr 1740 kann für die *Pastorale* als ein terminus ad quem festgemacht werden, denn es gibt wie im Falle der *Indovina* eine schriftliche Quelle, die den Entstehungszeitraum eindeutig fixiert. Es handelt sich hierbei zum einen um ein Rechnungsbuch von 1740, in welchem ein Betrag von 110 Zecchini, bezahlt in drei Raten, für ein „quadro grande“ verzeichnet ist.⁷⁴ Zum anderen wird das Bild in dem „Inventario Generale“ aufgelistet, welches 1741 von Piazzetta und seinem Malerkollegen Francesco Antonio Simioni verfasst wurde.⁷⁵

Als Feldmarschall von der Schulenburg 1747 verstarb, befanden sich die Pendants noch bis 1775 in Familienbesitz. Am 12. April 1775 wurden sie bei Christie's in London versteigert.⁷⁶ Danach gerieten die Bilder in Vergessenheit. Die *Pastorale* verblieb höchstwahrscheinlich in England, denn 1917 findet sie bei Borenius ihre erste Erwähnung, der das Bild in der Londoner *Seventeenth Century Gallery* sah und in ihm sofort ein hochwertiges Gemälde Piazzettas erkannte.⁷⁷ 1935 konnte die *Pastorale* in drei Londoner Sammlungen nachgewiesen werden und wurde noch in demselben Jahr von dem Kunsthändler Jakob Heimann dem Museum Correr in Venedig zum Kauf angeboten.⁷⁸ Doch wurden Zweifel an der Authentizität des Gemäldes geäußert, so dass das Bild nach New York und von dort aus nach Chicago in die Sammlung von Charles H. und Mary F.S. Worcester gelang, die die *Pastorale* 1937 dem Art Institute of Chicago vermachten.

Piazzetta war für Feldmarschall von der Schulenburg zwischen 1738 und 1745 nicht nur als Maler tätig, er erstellt für ihn auch Expertisen, tätigte für die wachsende Sammlung Kunstankäufe und fertigte 1741 mit Simioni das bereits erwähnte erste, alle Ankäufe bis zu diesem Zeitpunkt erfassende Inventar der Sammlung an. Darin wird das Gemälde wie folgend beschrieben: „Quadro rappresenta una Donna Sentata al naturale con un ragazzo in mezzo alle gambe col cesto d'uve alla mano Cani che scaturiscono un anera nell'acqua e due uomini in distanza.“⁷⁹

Das Bild stellt vier Figuren in einem Außenraum dar. Dieser wird von einem Gewässer am unteren Bildrand, einem steinigen Ufer, einigen Pflanzen und einem Baumstamm definiert. Nach hinten schließt er mit einem dunklen Himmel ab, der sich an manchen Stellen zu einem

⁷³ Zu seiner Sammlung und seinem Mäzenatentum u.a. Binion 1970, S. 297 – 303 und 1990 (zu Piazzetta S. 93 – 102); Ausst.-Kat. Venedig 1983a, S. 83 – 88 (zu Piazzetta); Haskell 1996, S. 437 – 444.

⁷⁴ Binion brachte das „quadro grande“ der libri – cassa mit der *Pastorale* in Verbindung, 1970, S. 302.

⁷⁵ Ebd.; Pallucchini wies 1947 anhand einer um ein Jahr falsch datierten (1742) Kopie des Inventars nach, dass die beiden Pastoralen sich in der Sammlung von der Schulenburg befanden, S. 112.

⁷⁶ Levey 1958, S. 221.

⁷⁷ Borenius 1917, S. 10 – 16.

⁷⁸ Eine genaue Auflistung der verschiedenen Sammlungen in: Mus.-Kat. Chicago 1937, S. 24. Zu dem Kaufangebot an das Museum Correr: Pallucchini 1947, S. 111.

⁷⁹ Zitiert nach Binion 1990, S. 236.

matten Türkisblau aufhellt. Er verleiht dem Bild keine Tiefenräumlichkeit, so dass sich die Szenerie auf Vorder – und Mittelgrund beschränkt, wozu die Lichtführung ein Wesentliches beiträgt. Die Figuren sind in zwei Zweifigurengruppen unterteilt, wobei die sitzende, dem Betrachter frontal zugewandte Frau und der vor ihr stehende Knabe den Bildraum dominieren. Obgleich der Kopf des Jungen sich im Bildmittelpunkt befindet, ist die zentrale Figur die Frau. Ihr Kopf markiert eine senkrechte Bildachse, die von dem Kopf des vor ihr stehenden Knaben fortgeführt wird. Ihr ausgestreckter linker Arm bildet hingegen eine Waagerechte. Ihr Körper befindet sich im Fokus des Lichts, das von links oben, aus der Bildecke diagonal und schlaglichtartig einfällt. Wie ein Scheinwerfer leuchtet es die Szenerie aus, wobei der Radius und Winkel des Lichteinfalls nicht zur Gänze nachvollziehbar ist. So scheint der Radius im Mittelgrund am größten, während er sich im Bildvordergrund zu einem, nur die Ente fokussierenden, Lichtkegel zusammenzieht.

Die Frau blickt aus dem Bild und tritt mit dem Betrachter in Kontakt. Sie sitzt auf einem Stein und stützt sich mit ihrem rechten nackten Fuß am Boden ab. Ihre Kleidung weist sie dem einfachen bäuerlichen Milieu zu, ebenso wie die anderen Figuren. Sie trägt einen roten Rock und ein rotes Mieder, deren Farbigkeit, abhängig von den Licht- und Schattenzonen, zwischen einem hellen Karminrot und einem dunklen, beinahe ins Schwarzbraune übergehenden Rotton schwankt. Dieser Wechsel von Licht – und Schattenpartien des Stoffes trägt wesentlich zur Plastizität der Figur bei. Bluse und Schürze sind mit einem pastosen, in den Schattenpartien ins Graubraune abgleitenden Weiß wiedergegeben. Das Mieder mitsamt der Bluse ist der Frau von der rechten Schulter gerutscht und entblößt das Dekolleté bis hin zum rechten Armansatz. Subtile Helldunkelwerte geben dem blassen Inkarnat Volumen. Die Hand des am Oberkörper herabgleitenden rechten Arms umfasst locker einen braunen Holzstab und einen Hut. Ihr linker Arm ruht lässig ausgestreckt auf einem großen Stein.

Der vor ihr, am Ufer des Bachs stehende Knabe stützt sich mit seinem rechten Arm auf dem linken Oberschenkel der Frau ab. An seinem linken Arm hängt ein Korb voll dunkelblauer Weintrauben mitsamt dem grünen Blattwerk. Eine tiefbraune Jacke und ein sich darunter befindliches weißgraues Leibchen bedecken nur dürftig seine Blöße. Der rechte Arm, die rechte Brust und der Unterkörper sind vom Bauchnabel an nackt. Die vom Licht erfassten Körperpartien sind in einem satten, an manchen Stellen ins rötliche übergehenden Inkarnat sehr plastisch wiedergegeben, während sich die im Schatten befindlichen Beine nur schemenhaft abzeichnen und flächig wirken. Sein Kopf, bedeckt mit dichtem braunen Haar, ist nach unten, in Richtung der beiden Hunde geneigt, deren Köpfe links unten in das Bildgeschehen hineinragen. Während der eine sich im Wasser zu befinden scheint und im Profil mit grauweißen Fell wiedergegeben ist, steht der andere am Ufer des Gewässers, ein brauner Hund mit grauweiß melierten Pfoten. Beide fixieren eine weiße Ente, die sich ihnen gegenüber am unteren, rechten Bildrand befindet. Ihre ausgebreiteten Flügel und ihr

aufgereckter Kopf scheinen darauf hinzudeuten, dass sie sich im Schilfgras des Ufers verfangen hat oder in ihrer panischen Flucht vor den Hunden mit dem Ufer kollidiert ist.

Es fällt auf, dass dem Knaben und der Frau in ihrer Positionierung etwas synchrones anhaftet: Der Knabe scheint im Begriff zu sein, eine Schreitbewegung nach vorne auszuführen und wiederholt darin die Stellung des rechten Fußes und Arms der Frau. Diese Parallelbewegung wird von dem Lichteinfall noch hervorgehoben. Der Stock in der rechten Hand der Frau bezeichnet eine Bilddiagonale, die in dem nach links geneigten Körper in den Bildmittelgrund geführt wird, hin zu der zweiten Zweifigurengruppe. Diese nimmt in ihrer Positionierung die Diagonale auf, die bis in die Himmelszone hinter dem Rücken der rechten Figur ihre Fortsetzung findet. Es sind zwei auf den Fels sich abstützende männliche Gestalten, die von der Lichtschneise nur noch gestreift werden und bereits mehr der Schattenzone des Bildhintergrunds angehören. Der Linke hat das Gesicht auf seine beiden Hände gestützt und blickt den Betrachter an. Er trägt eine blaue Jacke mit weißem Kragen und Manschetten. Gesicht und Hände sind in einem grünlichen Farbton wiedergegeben. Sein Kopf wird von einer schräg sitzenden, dunkelroten Mütze bedeckt.

Der zweite Mann trägt eine tiefbraune Weste und Hose, die sich im Beinbereich kaum mehr von der Schattenpartie hinter dem Felsen abhebt. Auch in dem Weiß seiner Bluse taucht das tiefe Braun wieder auf. Sein Gesicht ist im Profil wiedergegeben. Ein dunkler, schräg aufgesetzter Hut betont seine Blickrichtung nach dem Knaben hin.

Für die Kopfpartei dieser Figur wird eine Vorzeichnung im Museo Civico del Castello Sforzesco in Mailand aufbewahrt.⁸⁰ Piazzetta hatte allerdings schon einige Jahre vor der *Pastorale* diesen Typus ausformuliert, wie eine Zeichnung im Museum Correr, die auf Ende der dreißiger Jahre datiert wird, belegt.⁸¹ Des weiteren zeigt eine Zeichnung Piazzettas, die als Buchillustration für die Bossuet – Ausgabe Verwendung fand, eine Figur gleichen Typs.⁸²

Ebenso konnte für die zweite männliche Gestalt eine Vorzeichnung ausfindig gemacht werden. Es ist eine Kopfstudie, die sich heute im Städel Museum in Frankfurt befindet und deren nur skizzenhaft angedeutete Jacke einen ganz ähnlichen Kragen und ähnliche Manschetten aufweist. Sie wird auf 1739/40 datiert.⁸³ Auch diese Figur hat Piazzetta bereits in einer Zeichnung für die Bossuet – Ausgabe verwendet, die als *Concerto Pastorale* (Abb. 18) in die Literatur einging.⁸⁴ Dargestellt ist in einer nur skizzenhaft angedeuteten Landschaft eine Figurengruppe von vier jungen Leuten in vornehmer Kleidung, die einem Lautenspieler

⁸⁰ *Kopf eines Jungen mit Hut*, Kreide weiß gehöht, 245 x 230 mm, Mailand, Museo Civico del Castello Sforzesco (Mariuz 1982, Abb. 96a).

⁸¹ *Der Fähnrich*, Kreide weiß gehöht, 520 x 398 mm, Venedig, Museum Correr (Mus.-Kat. Venedig 1980 - 1996, Bd. 5, Abb. 1323), zur Datierung ebd., S. 132.

⁸² *Die Predigt des Calvin*, Rötel auf weißem Papier, 870 x 152 mm, Titelvignette des 9. Buches der *Histoire des Variations*, Bd. 2, Turin, Biblioteca Reale (White, Sewter 1961, Abb. 8 und 9).

⁸³ *Junge sein Kinn mit seinen Händen stützend*, Kreide weiß gehöht, 295 x 228 mm, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut (Ausst.-Kat. Washington 1983, Abb. 13).

⁸⁴ White, Sewter 1969, S. 12. Albrizzi verwendete 1741 die Zeichnung auch als Titelvignette für das Buch zur Hochzeit Pisani – Sagredo.

zuhören. Von hinten nahen zwei Reiter. Der zweite Mann von links hat seine Arme auf einen Felsquader gestützt, sein Kopf, mit einer leicht schräg aufgesetzten Mütze bedeckt, ruht in seinen Händen und er sucht den Blickkontakt zum Betrachter. Diese Figur geht vermutlich auf Giuseppe Maria Crespi zurück, wie ein heute verschollenes Gemälde belegt, das 1736 nach Venedig verkauft wurde und durch einen Stich von Giuseppe Camerata d. J. überliefert ist (Abb. 19).⁸⁵ Piazzetta setzte sie auch in anderen Zusammenhängen ein. So erscheint sie am linken Bildrand der *Auferstehung Christi* in der Pinacoteca Nazionale in Bologna, die er zwischen 1735 – 40 malte, und in einer Zeichnung, die auf ungefähr 1740 datiert wird und sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York befindet.⁸⁶

Es ist eine Figur, die zwar nicht direkt am Bildgeschehen beteiligt ist, aber in ihrer Nebenrolle eine klar definierte Funktion erfüllt: sie ist auf den Betrachter ausgerichtet, indem sie mit ihm in Kontakt tritt, den Bildeinstieg erleichtert, als Identifikationsfigur dienen kann oder das Bildgeschehen mit Gestik und Blick kommentiert. Unserer Auffassung nach kommt insbesondere der Aspekt des stummen Kommentators in der *Pastorale* zum Ausdruck. Eine Funktion, die auch die zweite männlichen Gestalt und die männlichen Zweifigurengruppen in der *Indovina* und der *Idylle* innehaben, wie in Kapitel V noch ausführlicher diskutiert werden wird.

2.2.2. Die ländliche Idylle

Das Bild (Abb. 3) misst 196, 5 x 146 cm,⁸⁷ es wurde ebenfalls mit Öl auf Leinwand ausgeführt und war bis zu seiner Versteigerung in London 1775 bei seinem Pendantstück. Danach fehlte von dem Gemälde über hundert Jahre jede Spur, doch kann man auch hier wie im Falle der *Pastorale* annehmen, dass sich die *Idylle* in England befand, da sie 1896 von dem Kölner Sammler Dr. Richard von Schnitzler aus einem nicht näher bekannten, englischen Privatbesitz erworben wurde. Seine Erben verkauften es 1949 dem Wallraf – Richartz - Museum.⁸⁸ Die Rezeption der *Idylle* beginnt 1918 mit einem Aufsatz von Walter Bombe zur Sammlung Schnitzler. Die Authentizität des Bildes wurde nie bezweifelt, ebenso wenig dessen Qualität, die „...mit Recht sehr hoch bewertet wird...“.⁸⁹

⁸⁵ Ausst.-Kat. Fort Worth 1986, S. 32, wobei Spike in dem Stich allein Parallelen zu Arbeiten der Piazzetta – Schüler Giuseppe Angeli und Maggiotto sieht.

⁸⁶ *Auferstehung Christi*, Öl/Kupfer, 340 x 355 mm, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Knox 1992, Abb. 126); *Knabe, einen Hund fütternd mit Mädchen und Mann*, Kreide weiß gehöht, 384 x 511 mm, New York, Metropolitan Museum of Art (Ausst.-Kat. Washington 1983, Abb. 49).

⁸⁷ Die ungewöhnlich ausladenden Maße der *Pastorale* und der *Idylle* ließen die Vermutung aufkommen, dass sich Piazzetta, der seit 1731 mit Feldmarschall von der Schulenburg in Kontakt stand, darin von großformatigen Genrebildern Giacomo Cerutis hat anregen lassen, Kat.- Ausst. Fort Worth 1983, S. 32/33. In einem Inventar der Sammlung von der Schulenburg, das alle Ankäufe von 1724 bis 1738 erfasst, sind elf Bilder Cerutis aufgelistet. Die Maßangaben lassen darauf schließen, dass mindestens drei davon großformatige Genrebilder gewesen sein müssen, Binion 1990, S. 212.

⁸⁸ Zusammenfassung bei Klesse 1973, S. 94.

⁸⁹ Bombe 1918, S. 39.

Die Rechnungsbücher und Inventarlisten der Sammlung von der Schulenburg geben auch hier exakte Hinweise auf den Entstehungszeitraum, der auf die Jahre 1741 bis 1745 eingegrenzt werden kann. Am 30. April 1745 erhält Piazzetta für das Gemälde die letzte Rate von insgesamt 100 Zecchini.⁹⁰ In dem Inventar von 1741 wird das Bild noch nicht aufgeführt, dafür erscheint es in einem Anhang auf Französisch, der alle Ankäufe zwischen 1741 und 1747 auflistet. In einem zweiten „Inventario Generale“ von 1747 wird die *Idylle* mit folgenden Worten beschrieben: „Un quadro grande rappresenta una donna con ombrella, una serva, un Paesano, un Putello che dorme, e la Testa d’un Bue, con cornice d’Ebano.“⁹¹

Dargestellt ist eine Figurengruppe von vier Personen in einem Außenraum. Dieser wird von Pflanzen am rechten unteren Bildrand, einem Sand – oder Steinhügel in der linken Bildhälfte und einem Himmel, der das Bildgeschehen nach hinten abschließt, angedeutet. Während der Himmel als solcher in der linken Bildhälfte in einem fein abgestuften Türkisblau mit weißgrünlichen Wölkchen zu erkennen ist und auch eine gewisse Tiefenräumlichkeit erzeugt, wird er zum oberen Bildrand hin immer dunkler, um schließlich in der rechten Bildhälfte zu einer gänzlich undurchdringlichen, schwarzbraunen Fläche überzugehen. Diese Gestaltung des Hintergrunds trägt dazu bei, dass die Figurengruppe wie zusammengedrängt auf einem schmalen Streifen im Vordergrund erscheint. Ein Eindruck, der wie in der *Pastorale* noch durch das gleißende Licht verstärkt wird, das die Figuren von links beleuchtet und sie in einem scharfem Kontrast zur dunklen Himmelswand wiedergibt. Auch hier ist die Lichtquelle schwer fassbar. Sie ist mit einem auf halber Bildhöhe angebrachten Scheinwerfer vergleichbar, dessen Licht sich kegelförmig ausweitet und der hinter der stehenden Frau abrupt endet. In den beiden Schulenburg - Pastoralen entwirft Piazzetta eine Beleuchtungssituation, die mit einem intensiven Chiaroscuro arbeitet und darin auf seine Lichtregie in den zwanziger Jahre zurück verweist - mit dem Unterschied, dass er nun die Bildgegenstände innerhalb der Lichtzone in einer gewissen Vielfarbigkeit wiedergibt.

Auch hier betont die Lichtführung unmissverständlich, worauf der Fokus des Interesses ausgerichtet ist. Es sind die zwei weiblichen Figuren im Mittelgrund, die als Zweifigurengruppe deutlich vom Bildvordergrund abgehoben sind. Die zwei männlichen Figuren und der von rechts in das Bild ragende Kuhkopf werden nur noch partiell von dem Lichtkegel erfasst und sind kontrastiv zu den beiden Frauen in Brauntönen gestaltet. Der Kopf des sitzenden Jungen im Vordergrund befindet sich im Bildmittelpunkt. Die braune Jacke, unter der ein dunkelgrüner Wams und eine weiße Bluse hervorscheinen, die dunkelblauen Kniehosen, die braunen Strümpfe, der Hut und das grobe Schuhwerk ordnen ihn dem bäuerlichen Milieu zu.

⁹⁰ Binion 1970, S. 302. Sie konnte anhand der libri – cassa auch in diesem Fall als Erste das Datum des Bildes konkretisieren. An demselben Tag ist außerdem eine Prämie von 10 Zecchini verzeichnet, die Piazzetta wohl zusätzlich für das Bild erhalten hat. Daraus schließt Binion, dass die *Idylle* Marshall von der Schulenburg besonders gut gefallen haben muss.

⁹¹ Zitiert nach Binion 1990, S. 249. Die Wiedergabe des französischen Anhangs in Ebd., S. 242 - 246.

Während seine rechte Hand auf dem angewinkelten Bein ruht, weist er mit dem Daumen seiner linken Hand hinter sich auf die beiden weiblichen Figuren und fixiert dabei den Betrachter. Nur schemenhaft zeichnet sich links neben ihm eine liegende Gestalt ab, deren Oberkörper, Kopf und schwarzes Haar eine Tendenz zur Flächigkeit haben, da sie der Schattenzone im Bildvordergrund zugeordnet sind. Die Figur ist kaum konturiert, allein ihre geschlossenen Augen sind angedeutet. Die rechte Hand und Armpartie der Jacke wird von der Lichtschneise erfasst und verschmilzt in ihrer beigen Farbigkeit beinahe übergangslos mit der Anhöhe dahinter. Obgleich der Kuhkopf gegenüber mit den gleichen Farbwerten gestaltet wurde, erscheint dieser im Gegensatz zu dem schlafenden Jungen fein ausmodelliert.

Über diesem erhebt sich eine stehende Frau, die frontal vom Lichteinfall erfasst wird. Ihr hochgestecktes Haar und die Rückseite ihres angewinkelten linken Arms scheinen mit dem tiefdunklen Hintergrund zu verschmelzen, während die vom Licht erfassten Körperpartien in einem kontrastiv gesetzten, hellen Inkarnat wiedergegeben wurden. Nicht nur ihr Gesicht im Profil, auch ihr Körper ist der Sitzenden zugewandt. Ihre rechte Hand ruht auf der rechten Schulter der Rückenfigur. Mit der linken rafft sie ihren weiten Rock ein wenig zusammen. Dieser ist in einem Rosé-Ton wiedergegeben, der an manchen Stellen in ein pastoses Weiß übergeht. Dem schließt sich ein braun – gelbes Oberteil mit tiefem Dekolleté an, das, mit einem abstehenden, gesteiften kurzen Kragen und geschlitzten Puffärmeln versehen, ganz der Mode des 16. Jahrhunderts verpflichtet ist.⁹² Im Gegensatz dazu trägt die sitzende weibliche Rückenfigur ein zeitgenössisches Manteau – Kleid,⁹³ dessen Faltenwerk in fein abgestuften Helldunkelwerten zwischen Grau und Weiß ausmodelliert wurde, was die Oberflächenstruktur des Stoffes belebt. Auch der Sonnenschirm in ihren Händen ist ein Accessoire nach der neuesten Mode.⁹⁴ Ihre Rückenpartie und die untere Hälfte ihres Gesichts, das in einem stark verkürzten Profil wiedergegeben wurde, befinden sich in der Lichtschneise. Das zartgelbe Inkarnat ähnelt dem der Stehenden, wobei ein feiner Hauch von Rosé ihre linke Backe akzentuiert. Ihr blondes Haar hat sie zu einer Flechtfrisur hochgesteckt. Insbesondere die sitzende Frau kann in ihrem modischen vornehmen Putz der gesellschaftlichen Oberschicht zugerechnet werden. Die Stehende wird von dem Inventar als deren Dienerin bezeichnet.

In der *Idylle* kann man wie in der *Pastorale* eine gewisse Doppelung in der Figurenkonstellation feststellen. Eine abfallende Linie, die von den Köpfen des sitzenden und des liegenden Jungen bezeichnet wird, wird von den beiden Frauen aufgenommen und noch dadurch betont, dass die Stehende zu der Sitzenden herabblickt. Eine Diagonale, die sich - lässt man den schemenhaften Jungen am linken Bildrand weg - zu einem Dreieck formiert, dessen Eckpunkte die Köpfe der beiden Frauen und des sitzenden Jungen sind.

⁹² Als Vergleich kann hierzu das Kleid der Stifterin in Paolo Veroneses *Die Familie Cuccina verehrt die Madonna*, um 1571, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister herangezogen werden (Kurt Badt, Paolo Veronese, Köln 1981, Abb. 125).

⁹³ Ausst.-Kat. Köln 1997/ 98, S. 283.

⁹⁴ Levi Pisetzký 1967, Bd. 4, S. 121.

Daraus ergibt sich auch die Führung des Betrachterblicks, der, nachdem er sich auf den bildeinführenden Gestus des Jungen eingelassen hat, mit dessen Daumen auf die stehende Dunkelhaarige weiter verwiesen wird, die ihn wiederum mit ihrer Gestik und ihrem Blick zu der Rückenfigur weiterleitet. Sie ist das eigentliche Ziel der Blickführung. An ihr bleibt das Auge des Betrachters hängen, denn ihrem Blick, der in das Unbestimmte des Hintergrunds entleitet, kann er nicht folgen.

Die Bildidee für diese Rückenfigur findet sich in seinen Zeichnungen. In der bereits in Bezug auf die *Pastorale* vorgestellten Turiner Zeichnung (Abb. 18) sitzt eine annähernd identische weibliche Figur ohne Sonnenschirm, aber mit demselben Kleid ebenfalls auf einem Stein, dem Betrachter abgewandt. Des weiteren kann mit dem Gemälde eine Zeichnung im Fogg Museum of Art in Cambridge in Verbindung gebracht werden. Es ist eine Kopfstudie für den sitzenden Bauernburschen, die ihn allerdings um einige Jahre jünger wiedergibt, so dass sie fünf Jahre früher, 1735, entstanden sein könnte.⁹⁵ Der Typus der stehenden Frau im Profil hat seine Vorgänger sowohl im zeichnerischen als auch im malerischen Œuvre Piazzettas. An erster Stelle wäre das ungefähr fünf Jahre früher entstandene Gemälde der *Rebekka am Brunnen* im Brera – Museum (Abb. 8) in Mailand zu nennen. In der *Rebekka* hat Piazzetta einen ganz ähnlichen Frauentypus im Profil dargestellt. Ebenfalls in Mailand, im Museo Civico del Castello Sforzesco, wird eine Kopfstudie aufbewahrt, die zwischen 1735 - 40 datiert wird und die sich sowohl mit der *Rebekka* als auch mit der Stehenden in der *Idylle* in Verbindung bringen lässt.⁹⁶ An zweiter Stelle sei auf die mit dem Titel *Il fiorellin d'amore* in die Forschung eingegangene Zeichnung in Cleveland hingewiesen, deren Entstehungszeit vor 1745 angenommen wird. Auf dem Blatt befindet sich eine weibliche Figur am rechten Bildrand, die in ihrem Profil eine deutliche Nähe zur Mailänder Kopfstudie, aber auch zu der Stehenden in der Kölner *Idylle* aufweist.⁹⁷

Zwei Kopienpaare sind von den beiden Schulenburg – Pastoralen überliefert. Sie wurden ebenfalls als Pendants vertrieben. Ein kleinformatiges Bildpaar konnte von Pallucchini 1947 in der Sammlung des Luciano Tomelleri in Vicenza begutachtet werden. Er schrieb das Bildpaar unter Vorbehalt Piazzettas Schüler Domenico Maggiotto zu, ebenso das zweite Kopienpaar.⁹⁸ Von diesem ist uns heute nur noch die Kopie der *Idylle*, die sich in der National Gallery of Dublin befindet, bekannt. Das Bild hat die stattlichen Maße von 210 x 150 cm und

⁹⁵ *Kopf eines Jungen*, Kreide weiß gehöht, 363 x 275 mm, Cambridge, Fogg Museum of Art (Mariuz 1982, Abb. 97b). Das Blatt wurde als erstes von Pallucchini (1938) stilistisch, aber auch aufgrund des Altersunterschieds des Jungen, der in beiden Bildern der gleiche ist, auf ca. 1735 datiert, S. 153/54. Dieselbe Figur lässt sich noch auf einigen einfigurigen Brustbildern, ebenfalls in unterschiedlichen Lebensaltern dargestellt, nachweisen. Vgl. hierzu auch White, Sewter 1959, S. 97/98. Knox (1992) schloss daraus, dass Piazzettas Sohn Giacomo Modell stand, S. 191.

⁹⁶ *Kopf einer Frau im Profil*, Kreide weiß gehöht, 241 x 186 mm, Mailand, Castello Sforzesco (Ausst.-Kat. Mailand 1971, Abb. 1).

⁹⁷ *Il fiorellin d'amore*, Kreide weiß gehöht, 427 x 549 mm, The Cleveland Museum (Ausst.-Kat. Washington 1983, Abb. 51). Vgl. hierzu auch *Jugendliches Paar*, 395 x 316 mm, Kreide weiß gehöht, Privatsammlung, Atlanta, Georgia. Es ist eine Zeichnung, die für die 1743 gestochen Graphikserie *Icones ad vivum expressae* angefertigt wurde (Ebd., Abb. 45).

⁹⁸ Beide Öl/Lw., 745 x 565 mm; Pallucchini 1947, S. 112.

übertrifft darin insbesondere in der Länge das Original um 13 cm.⁹⁹ Die beiden Bilder standen 1902 bei Sangiorgi in Rom aus der Sammlung Guidi di Faenza zum Verkauf. Sir Hugh Lane erwarb die Kopie der *Idylle*, die er 1914 der National Gallery vermachte. Wohin die Faenza – Kopie der *Pastorale* gelang, ist ungeklärt, doch hatte eine s/w-Abbildung bei Ravà (1921) vermutlich dieses Bild zur Vorlage.¹⁰⁰

Die Dubliner Kopie sorgte einige Jahre für Verwirrung. Nicht nur, dass sie - wie in der Einleitung bereits erwähnt - auf den Ausstellungen in London (1930) und Paris (1935) als Original präsentiert und besprochen wurde, auch wurde das Bild in den Anfangsstadien der Piazzetta – Forschung als Original rezipiert,¹⁰¹ bis schließlich Förster (1930) endgültig die überragende Qualität des Kölner Bildes im Gegensatz zu der „matten und glatten Malweise“ seiner Kopie herausarbeitete.¹⁰²

Aufgrund der Tatsache, dass die *Idylle* und die *Pastorale* als Pendants für denselben Auftraggeber entstanden sind, ist es unserer Auffassung nach sinnvoll, auch die Historie ihrer Interpretationen gemeinsam abzuhandeln; zumal die Forschung schon früh auf die inhaltlichen Gemeinsamkeiten aufmerksam wurde. Die Titelgebung verwies die beiden Bilder von Beginn an in den Themenkreis der *Pastorale*, bzw. *Idylle*.¹⁰³ Pallucchini sah in diesen Bildern - wie bereits in der *Indovina* - „...einen Augenblick vollen Lebens, ohne allen „Inhalt“...“ dargestellt, wobei die Bilder im Kontext der französischen Philosophie der Aufklärung „ein tiefes Natur- und Wirklichkeitsgefühl“ offenbaren und somit auf die Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere auf Courbet, vor verweisen sollen.¹⁰⁴ Das Manko an Palluccinis Beobachtungen ist, wie bereits erwähnt, das Fehlen jeglicher Vertiefung seiner Thesen. Catton Rich (1937) war der Meinung, die beiden Pastoralen würden „the old pagan feeling of the Renaissance“ fortsetzen. Sie seien die Erben der „poetic, semi – mythological compositions“ eines Giorgione oder Tizian.¹⁰⁵ Und er sprach den beiden Bildern „...a blend of realism and fantasy...“ zu¹⁰⁶ - ein Kriterium, das Paolo d' Ancona bereits fünf Jahre früher für die *Indovina* festgestellt hatte.

⁹⁹ Der Vergleich von Original und Kopie zeigt, dass die Himmelszone höher ist. Es gibt keine veröffentlichte Untersuchung darüber, ob an dem Original der obere Bildrand aufgrund einer Rahmung beschnitten wurde. In den Inventaren der Sammlung von der Schulenburg sind den Bildern keine Maßangaben beigegeben.

¹⁰⁰ Ravà 1921, S. 31, Abb. S. 39. Ravà sah in dem Bild ein Original, Pallucchini (1934) bezweifelte dies, S. 46 und erkannte (1936), dass Borenius (1917) in London das Original gesehen und besprochen hatte, S. 250.

¹⁰¹ Ravà 1921, S. 31; Venturi 1927, S. 394/95; Fiocco 1929, S. 22; Morassi 1930, S. 156.

¹⁰² Förster 1930, S. 450; Mus.-Kat. Dublin 1986, S. 95/96.

¹⁰³ Zur Diskussion des Pastoralen, bzw. Idyllischen der Bilder siehe Kapitel 4.1.. Pallucchini (1935) bezeichnete das Chicagoer Bild erstmals als „Pastoralszene“, S. 250. Bombe (1918) gab dem Kölner Bild als „Venezianische Strandidylle“ seinen ersten Titel, S. 42. Später setzt sich der von Klesse (1973) vorgeschlagene Titel „Ländlicher Spaziergang“ durch, da nichts im Bild eindeutig auf eine Meeresküste verweist, S. 94. Allerdings ist auch diese Bezeichnung nur ein Behelf, da auch kein Spaziergang dargestellt ist.

¹⁰⁴ Pallucchini 1936, S. 250.

¹⁰⁵ Catton Rich 1937, S. 100.

¹⁰⁶ Ebd..

Das Autorenduo White/ Sewter versuchte in zwei Aufsätzen, den Bildern einen tieferen Sinn zu entlocken.¹⁰⁷ Demnach wollte Piazzetta in der *Idylle* eine versteckte Kritik an der venezianischen Gesellschaft seiner Zeit formulieren. Die weibliche Rückenfigur mit Sonnenschirm repräsentiere die venezianische Aristokratie, die sich im venezianischen Hinterland, der *terra ferma*, von der Stadt erholt, aber kein Auge für das dort lebende ausgebeutete Volk habe, das von den beiden Bauernburschen im Bild vertreten werde. Der Zeigegestus des Jungen und der Blick der Stehenden sollen Verachtung für die junge Adlige ausdrücken. Dem Betrachter wird somit eine Art „gestörte Idylle“, in die eine komplexe Zeitsatire verpackt sei, vor Augen geführt.

Die *Pastorale* lesen White/ Sewter als eine vielschichtige allegorisch – theologische Aussage zum Lob der katholischen Kirche. Der Schlüssel zum Verständnis sei demnach das von den Gedanken der Gegenreformation geprägte theologische Werk des Jacques-Bénigne Bossuet, das in Venedig bei Albrizzi 1736 – 57 verlegt wurde und für das, wie bereits erwähnt, Piazzetta Buchillustrationen entwarf. Die Frau wird als eine Personifikation der katholischen Doktrin, bzw. als die Jungfrau Maria und der Knaben als Christus, dessen Korb voll Trauben auf die Eucharistie verweise, gedeutet.

Die Frage bei White/ Sewters vielschichtigen allegorischen Interpretationsversuchen ist, ob Künstler oder Auftraggeber Intentionen dieser Art überhaupt nahe gelegt werden können. Piazzettas sonstige Bilder zeichnet durchaus kein besonders hohes Maß an Tiefsinn oder hintergründiger Vielschichtigkeit aus.¹⁰⁸ Ebenso ist es höchst unwahrscheinlich, dass der Auftraggeber, Feldmarschall Johann Matthias von der Schulenburg, solch komplexe Allegorien für seine Sammlung anforderte. Der Feldmarschall war nach seiner erfolgreichen Verteidigung der venezianischen Besitztümer auf Korfu in höchsten Ehren und blieb der Republik bis zu seinem Tod eng verbunden. Er wurde militärischer Berater des Dogen, bezog eine jährliche Pension von 5000 Dukaten vom Staat und ließ sich dauerhaft in Venedig und Verona nieder.¹⁰⁹ Ebenso deutet nichts in den Inventarlisten seiner Sammlung auf eine heimliche Vorliebe für allegorische Historienbilder mit gesellschaftskritischen Anklängen hin. Seine Sammlung setzte sich vornehmlich aus Genrestücken, Veduten, Brustbilder von Heiligen, Porträts und Schlachtenszenen zusammen.¹¹⁰ Und als letztes Gegenargument können die oben zitierten Bildbeschreibungen in den Inventarlisten angeführt werden, die von

¹⁰⁷ White, Sewter, 1959, S. 96 - 100; Ebd., 1961, S. 15 - 32.

¹⁰⁸ Alice Binion stellte in ihren Untersuchungen zum Collegio dei Pittori, einer Vorform der Accademia, die 1756 gegründet wurde, und dem auch Piazzetta angehörte, fest, dass die Collegio - Mitglieder S. Ricci, Tiepolo, Pittoni, Diziani, P. Longhi u.a. zwar regelmäßig Treffen abhielten, doch: „These were no meetings of beaux esprits theorizing about beauty and art. The collegiati were practical men who gathered to deal with practical matters. They were neither educated nor cultured by large, as Algarotti so bitterly observed.“, *The “Collegio dei Pittori” in Venice*, in: *Arte Veneta* 1970, S. 92 - 101, Zitat S. 95.

¹⁰⁹ Ausst.-Kat. Vicenza 1983, S. 83. Aus Dankbarkeit errichtete die Stadt Venedig ihm sogar ein Standbild, Haskell 1996, S. 437.

¹¹⁰ Binion 1970, S. 298: „But the most of the pictures fell into two groups which may be labelled ‘heads’ and ‘outdoor scenes’.”

Piazzetta selbst mitverfasst worden waren. Sie sind allein eine Aufzählung dessen, was man augenscheinlich auf den Bildern sieht.

Ebenso wie bei der *Indovina* wurde in den achtziger Jahren vermehrt versucht, die Pendants als „erotische Genrestücke“ zu lesen. Es sind dieselben Autoren, die in den Gemälden primär eine Auseinandersetzung Piazzettas mit der holländisch - flämischen Bildsprache, insbesondere mit moralisierenden Sittenbildern, bzw. Genrestücken sehen.¹¹¹ Jones (1981) arbeitete diesen Ansatz am meisten aus, indem sie zum Beispiel versuchte, in der *Pastorale* die Verwendung niederländischer Emblematik nachzuweisen. So würden die eine Ente jagenden Hunde den Zustand unerfüllter Liebe verbildlichen. Den stehenden Knaben mit dem Korb voll Trauben deutete sie als jungen Bacchus.¹¹² Nach unserem Dafürhalten gibt es in den beiden Schulenburg – Pastoralen so gut wie keine Verweise auf die holländisch – flämische Bildsprache. Auch hier ist wie in der *Indovina* die alle Deutungen prägende Frage, inwieweit die Bilder „Realität“ darstellen, wenn auch nur bildimmanenter Natur, im Sinne der Darstellung einer sinnvollen oder zielführenden Handlung. Und wie bei der *Indovina* kann festgestellt werden, dass diese Frage durch ein Moment des Irrealen oder Fantastischen, das nur schwer greifbar ist, überhaupt erst evoziert wird. Diese Suche nach einer stringenten Bildlektüre führte aber auch dazu, dass das irreale Moment gänzlich verneint wurde, wie die Interpretation der Bilder als „erotische Genrestücke“ zeigt.

Die Diskussion der Bildthemen soll mit den Worten Leveys (1959) vorab beiseite gestellt werden und zugleich auf eine Lösung vor verweisen. Levey unterbreitete in Bezug auf die *Idylle*, deren Ambivalenzen er wahrnahm, einen Vorschlag, auf den später noch in aller Ausführlichkeit eingegangen werden wird: „The so-called *Idyll*...has no subject which can be defined and yet is clearly not a piece of 'real life'....Such a picture is really a fantasy, a *capriccio*, on a genre theme.“¹¹³

2.3. Befund

Möchte man die Ergebnisse der Bildanalysen vergleichend zusammenfassen, so kann als erstes festgestellt werden, dass die am Ende von Kapitel 1 behauptete stilistische Synthese von monumentaler Figurenkomposition mit einem fein abgestuften Chiaroscuro, dem eine ausdifferenzierte Farbigkeit innewohnt, tatsächlich in den drei Pastoralen stattgefunden hat.

¹¹¹ Binion (Ausst.-Kat. London 1994), S. 157; Mariuz 1982, S. 96; Mollenhauer – Hanstein 1986, S. 25, Anm. 2.; Knox ist der Meinung, dass die Bildsprache der Pastoralen sich letztendlich „...from an admiration of Flemish and Dutch painting“ ableiten ließen und versucht dies durch das Heranziehen von Bildern mit ähnlichem Sujet, die von Piazzetta selbst, bzw. seiner Werksatt gemalt wurden, zu belegen, 1992, S. 187 - 97. Wie im folgenden Kapitel gezeigt werden kann, trifft dies nicht zu.

¹¹² Jones 1981, Bd. 2, S. 42/43. In der *Idylle* wird der Kuhkopf zum Schlüssel ihrer Interpretation. Da das italienische Wort für Kuh ein Schimpfwort für Prostituierte gewesen sei, schlussfolgert sie, das Bild stelle Personen aus diesem Milieu dar, Bd. 2, S. 48/49.

¹¹³ Levey 1959, S. 153.

Die Bilder, insbesondere die beiden Schulenburg – Pastoralen, zeichnet nicht nur eine enorme Größe aus, sie vermitteln auch in ihrer Kompositionen einen monumentalen Charakter, der wie bei der Bildbesprechung der *Indovina* bereits erwähnt, von den Figuren ausgeht und deren Anordnung vor einem diffusen, keine Tiefenräumlichkeit evozierenden Hintergrund. Hinzu kommt die Isolierung der Hauptfigur, die in das Bildgeschehen kaum involviert ist, obgleich sie deren Zentrum darstellt. Ihr haftet etwas solitäres an, aber gleichzeitig zeichnet sie eine starke Betrachterbezogenheit aus. Die Schulenburg – Pastoralen vermitteln einen ähnlichen Eindruck von Monumentalität, der allerdings von der gesamten Komposition und weniger von der Hauptfigur ausgeht, doch dazu später. Ebenso fand der zweite Aspekt der stilistischen Synthese seine Bestätigung. Die Pastoralen zeichnet ein Helldunkel aus, das in den hellen Bildpartien eine gewisse Vielfarbigkeit entfaltet, die Piazzetta in seinen Altarbildern nie entwickelt hatte.

Bevor jedoch auf die angesprochenen Aspekte in Bezug auf die Schulenburg – Pastoralen genauer eingegangen wird, sollen vorab grundsätzliche kompositionelle Gemeinsamkeiten zusammengefasst werden, die die Bilder auf formaler Ebene zu einer Werkgruppe zusammenschließt. In jedem Bild ist eine Figurengruppe von vier Personen dargestellt, die sich wiederum in zwei Zweifigurengruppen unterteilen lässt, wobei eine davon sowohl in der Größe als auch durch die Lichtführung hervorgehoben wird. Die hervorgehobene Zweifigurengruppe schließt jeweils eine Frauenfigur ein, die das Zentrum des Bildgeschehens ist. Sie wird durch die Lichtführung hervorgehoben, die anderen Figuren gruppieren sich um sie herum und ihre Gesten und Blicke sind mal mehr mal weniger auf sie ausgerichtet. In der *Indovina* und der *Pastorale* kommt noch die körperliche Größe und Präsenz der Hauptfigur hinzu.

Das Bildgeschehen erstreckt sich allein im Vorder – und Mittelgrund auf einem sehr eng begrenzten Stück Fläche. Obwohl der Bildraum die freie Natur darstellt, bleibt die Himmelszone im Hintergrund meist eine dunkle und undurchdringliche Wand. Sie erzeugt keine Tiefenwirkung. Allein das Nacheinander der Figuren evoziert eine gewisse Raumtiefe. Die Natur selbst wurde nur vage mit einigen Landschaftsabbreviaturen angedeutet: Neben Bäumen und Gräsern sind es vor allem die kleinen Anhöhen in der *Idylle* und der *Indovina* oder der große Stein in der *Pastorale*. Um sie herum werden die Figurengruppen platziert.

Mindestens eine Person steht mit dem Betrachter in Blickkontakt. In der *Indovina* ist es die Protagonistin, ebenso in der *Pastorale*. Dort schaut aber auch der Mann hinter ihr dem Betrachter entgegen. In der *Idylle* ist es der Bauernbursche im Bildvordergrund. Die Aufteilung in zwei Zweifigurengruppen trennt auch die Geschlechter. Dies trifft insbesondere für die Schulenburg – Pastoralen zu, auch wenn der Hirtin in der *Pastorale* ein Knabe zugeordnet wurde. In der *Indovina* gestaltet sich das Beziehungsgefüge als schwieriger, denn trotz der geschlechtertrennenden Figurenanordnung, wird zwischen der Hauptfigur und dem Knaben hinter ihr durch die gleichmäßige Beleuchtung beider und durch ihre Ähnlichkeit eine

Beziehung hergestellt. In der *Indovina* und der *Pastorale* befindet sich die männliche Zweifigurengruppe schräg hinter der Hauptfigurengruppe, oder aber davor, wie in der *Idylle*. In allen drei Bildern gehört diese Gruppe, an den Rändern des schlaglichtartigen Lichteinfalls, bereits überwiegend den Schattenzonen an, die sich vor und hinter der Hauptfigurengruppe erstrecken. Sie ist in Positionierung und Größe der weiblichen Hauptfigurengruppe untergeordnet und scheint diese mit ihren Blicken und Gesten zu kommentieren.

Von der *Indovina*, dem ältesten Bild, hin zu den Schulenburg – Pastoralen lässt sich eine Steigerung in der Ausgerichtetheit auf den Betrachter beobachten, was mit einem zunehmenden Handlungsstillstand und einer vermehrten Isolation der einzelnen Figuren einhergeht. Während die Figuren in der *Indovina* ein bewegtes Gefüge aus Blicken und Gesten auszeichnet, das sie um die überpräsenste statische Hauptfigur herum entspannen, findet in der *Pastorale* eine Handlung nur noch im Bildvordergrund statt. Dort ist eine Jagdszene dargestellt und der Knabe steht im Begriff, eine Schreitbewegung nach vorne zu vollziehen. Die übrigen Figuren ruhen in sich. Unter ihnen findet keine Kommunikation statt, vielmehr scheinen sie nachdenklich in irgendeine Art von Betrachtung versunken zu sein. Die Hirtin als Hauptfigur befindet sich auch hier im direkten Lichteinfall und ist auf den Betrachter ausgerichtet.

Die *Idylle* ist der Ausgerichtetheit auf den Betrachter am weitesten fortgeschritten. Hier erhält er sofort den Eindruck, der ernst blickende Bauernbursche im Vordergrund möchte ihm etwas mit seinem auf die beiden Frauen weisenden Zeigegestus über sie mitteilen. Lenkt der Betrachter nun seinen Blick über die Handbewegung des Jungen zu den bezeichneten weiblichen Figuren, dann kann er zwar schnell erkennen, dass die beiden Frauen in einem affektiven Verhältnis zueinander stehen, doch mehr auch nicht. Vielmehr kommt ein irritierendes Moment hinzu. Die stehende Frau trägt, völlig anachronistisch zu der Sitzenden, ein Kostüm aus dem Seicento. Der Blick des Betrachters wird durch die Gesten und Blicke der Figuren zu der Rückenfigur gelenkt. Sie ist die Hauptfigur und zugleich die „Endstation“ des Bildgeschehens. Dem Betrachter abgewandt, schaut sie in eine unbestimmte Ferne, die ihm ebenso verschlossen bleibt wie die Beziehungen der Figuren zueinander. Alles bleibt bei Andeutungen, keine schlüssige Bildaussage stellt sich ein. Dazu trägt auch die „Monumentalität“ in der Bildkomposition, die sich hier in der „fotografischen Stilllegung“ der Handlung äußert und in dem In – sich – ruhen der Figuren, das wiederum eine Isolierung der einzelnen Figuren bewirkt, bei.

In der *Idylle* ist somit der Schwund an innerbildlicher Narration und Sinngebung am größten. Dieser Schwund wird durch zwei Aspekte, die bereits in Bezug auf die *Indovina* Erwähnung fanden, unterstützt: Durch das Fehlen konkreter Raumangaben und durch die Lichtregie. Piazzetta setzt das Licht nicht immer logisch ein, sondern hebt mit ihm bestimmte Bildelemente aus dem sie umgebenden Dunkel hervor und knüpft damit scheinbare Beziehungen, die vom Betrachter nicht aufgelöst werden können. Das Licht wird zum

eigentlichen Erzähler im Bild, ein Erzähler allerdings, der nicht darauf aus ist, eine sinnstiftende Handlung zu präsentieren, sondern nur Andeutungen macht und dem Betrachter zeigt, worauf der Fokus des künstlerischen Interesses liegt: Es sind die Figuren, insbesondere die weiblichen. Der gesamte kompositionelle Schwerpunkt liegt in den Bildern auf jeweils einer weiblichen Hauptfigur. Sie wird in vollem Licht vor einen dunklen unbestimmten Hintergrund kontrastiv in Szene gesetzt.

Die Figuren selber sind hauptsächlich Typen, die, wie gezeigt werden konnte, einem Repertoire entstammen, dass Piazzetta in seinen Zeichnungen für Buchillustrationen, insbesondere für Bossuets *Œuvre Complete*, entwickelte hat. Nicht nur die Figurentypen, auch alle anderen Kompositionselemente wurde in diesen Zeichnungen entwickelt. In ihnen konzipierte er auch das Schema der Figurenanordnung als eine sich um einen Stein oder eine Anhöhe platzierende Gruppe (Abb. 11 und 18). Ebenso kann in den Zeichnungen bereits die Tendenz abgelesen werden, Landschaft nur anzudeuten und eine gewisse Tiefenräumlichkeit allein durch die Staffelung der Figuren zu evozieren.

Der Vergleich der drei Bilder hat gezeigt, dass trotz aller Gemeinsamkeiten die *Indovina* als das älteste Bild in ihrer Kompositionsstruktur noch am meisten von einer Bildhandlung getragen wird, auch wenn sich diese nicht sinnstiftend auflösen lässt. Dass die Schulenburg – Pastoralen sich näher stehen, kann auch damit begründet werden, dass sie als Pendants für den gleichen Auftraggeber gemalt wurden, denn chronologisch gesehen muss die *Pastorale* im gleichen Zeitraum wie die *Indovina* entstanden sein, die *Idylle* hingegen erst einige Jahre später.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied zu den Schulenburg – Pastoralen liegt darin, dass für die *Indovina* Bildquellen ausfindig gemacht werden konnten, auf die Piazzetta zurückgegriffen haben könnte. Nicht nur, dass er sich bereits vorhandener Kompositionsschemata bediente, er rückte sie auch in einen neuen inhaltlichen Kontext wie im Falle der Rebekka – am – Brunnen – Darstellungen oder aber er modifizierte sie wie im Falle der Lyss – Radierung. Piazzetta orientierte sich an bereits vorhandenen Darstellungsschemata und, indem er sie aus ihrer ursprünglichen Ikonographie löste und mit neuem Inhalt besetzte, stellte er sie in einen neuen Zusammenhang, allerdings ohne dem Betrachter auch eine neue schlüssige Bilderzählung zu präsentieren.

In Bezug auf die Schulenburg – Pastoralen konnten so gut wie keine externen, d.h. außerhalb von Piazzettas *Œuvre* gelegenen Bildquellen ausfindig gemacht werden, in der die Kompositionsschemata bereits vorformuliert wurden. Nur die Gestaltung der männlichen Figur in der *Pastorale*, die ihren Kopf mit den Händen stützt, konnte bis zu Crespi zurückverfolgt werden. Auch wenn dieser Befund nicht den Anspruch erhebt, alle Bildquellen zur Gänze erfasst zu haben, so bekräftigt dieser Umstand unserer Auffassung nach dennoch die These, dass die beiden Schulenburg – Pastoralen als absolut eigene Bildschöpfungen Piazzettas betrachtet werden können.

3. Kapitel: Ein Vergleich mit Bildern aus dem Umkreis der Pastoralen

In diesem Kapitel werden Bilder besprochen, die den drei Pastoralen sowohl formal - kompositionell als auch inhaltlich am nächsten stehen. Sie entstammen Piazzettas eigener Hand oder wurden in seiner Werkstatt angefertigt. Der Vergleich mit den drei Pastoralen soll die im vorangegangenen Kapitel formulierte These bekräftigen, dass sie eine geschlossene Werkgruppe von einmaligem, wenn nicht gar neuartigem Charakter darstellen.

3.1. Die Gemälde für Marquise de Pompadour

Mit den Gemälden für die Marquise de Pompadour sind vier Bilder gemeint, die Piazzetta malte und die heute als verschollen gelten. Sie sind uns allerdings in zwei Stichfolgen und vier Kopien überliefert.¹¹⁴ Die ältere der beiden Stichfolgen wurde von den venezianischen Stechern Antonio Capellan und Fabio Bernardi (Abb. 20 – 23) gemäß Knox zwischen 1755 und 1760 ausgeführt. Die zweite Stichfolge ist von Giovanni Volpato und wird auf nach 1762 datiert.¹¹⁵ Die Inschriften unter den Volpato - Stichen nennen Piazzetta als den Autor der Bilder und die „Madame de Pompadour“ als deren Auftraggeberin. Dort steht auch geschrieben, für welchen Ort die Bilder gemacht wurden, nämlich für den Salon de Compagnie auf Schloss Bellevue, das 1751 fertig gestellt wurde. Vermutlich gelangten die Bilder über den Bruder der Pompadour nach Frankreich. Der Marquise de Vandières befand sich 1749 – 51 auf seiner Grand Tour und hielt sich 1751 nachweislich in Venedig auf.¹¹⁶ Daraus kann geschlossen werden, dass die Bilder vor 1751 ausgeführt wurden.

Ein Kopienpaar von guter Qualität wird der Werkstatt Piazzettas zugeschrieben. Die Bilder befanden sich in der Sammlung Scopinich in Mailand. Sie sind in Öl auf Leinwand ausgeführt und haben die gleichen Maße von 54 x 46 cm.¹¹⁷ Knox vermutet, dass die Originale eine ebenso ausladende Bildgröße wie die drei Pastoralen besaßen.

Beim Betrachten der Stiche fällt als erstes die Ähnlichkeit der *Bauernfamilie* (Abb. 20) mit der *Pastorale* in Chicago auf. Der Stich ist eine seitenverkehrte Wiedergabe dieser

¹¹⁴ Es handelt sich hierbei um jeweils zwei Kopien in Öl auf Leinwand von *Frau und Händler* (Abb. 17) und *Mädchen und Soldat* (Abb. 18). Ein Paar von geringerer Qualität wurde von Ravà (1921), Abb. 41 und 42 veröffentlicht, während Mariuz 1982 ein Paar veröffentlichte, das „una buona copia di scuola“ sein soll, Abb. 98a und 99a.

¹¹⁵ Knox 1992, S. 193 - 197. Da die Volpato – Stiche den Berardi / Capellan – Stichen qualitativ unterlegen sind, wird vermutet, dass sie Zeichnungen nach den Gemälden von Piazzettas Schüler Maggiotto zur Vorlage hatten, zumal sich die Bilder 1762 bereits seit über zehn Jahren nicht mehr in Venedig befanden, Ausst.-Kat. Bergamo 1988, S. 67.

¹¹⁶ Auf den Italienaufenthalt des Bruders der Pompadour machte als erster Arslan aufmerksam 1936, S. 196. Vgl. auch Mariuz 1982, S. 98 und Knox 1992, S. 193 – 97. Von dem Bild *Mädchen und Soldat* wurde für den venezianischen Patrizier Bartolomeo Vitturi eine zweite Fassung angefertigt, wie die Inschrift unter dem Capellan-Stich verrät.

¹¹⁷ Pallucchini (1934) erwähnte die Galleria Scopinich, während Mariuz (1982) nur noch von einer Mailänder Privatsammlung spricht, S. 98/99.

Komposition, allein die zweite männliche Figur im Hintergrund fehlt. Doch gibt es noch einen weiteren wichtigen Unterschied: der Hintergrund ist genau definiert. Das linke Bilddrittel wird von einer Hauswand mit Fenster abgeschlossen, während sich rechts davon eine helle wolkenreiche Himmelszone erstreckt. Die Figuren sind in einer ländlich – bäuerlichen Umgebung dargestellt. Ein italienischer Vierzeiler unter den Berardi/ Capellan – Stichen und ein lateinischer Zweizeiler unter den Volpato – Stichen versehen die Bilder mit narrativen Kontexten. Im Falle der *Bauernfamilie* wird die an sich nicht narrative Szene mit einer tugendhaften Aussage angereichert: „Col figlio a’ piedi, e col marito al fianco / Siede la villanella all’erbe in seno; / E forse dice il guardo suo sì franco / `Povera son, ma son contenta almeno’.”¹¹⁸ Demnach ist die Frau zwar arm, geht aber zufrieden in ihrem Familienglück auf. Ebenso lassen sich in dem Stich *Schlafendes Mädchen* (Abb. 21) Reminiszenzen an die drei Pastoralen ausmachen, insbesondere an die *Idylle*. Dargestellt ist eine Gruppe von drei Personen, die sich diagonal von links nach rechts aufbaut. Ein sitzender Mann links im Bildvordergrund weist mit seinem rechten Daumen hinter sich, zu der im Bildmittelgrund sitzenden schlafenden Frau. Hinter ihr steht ein Mann, der sie, eingehüllt in einen Mantel, betrachtet. Die Figuren befinden sich in einem Landschaftsraum, der auch hier mit dem Himmelsgewölbe, den beiden Bäumen und dem Gestein klar definiert wurde. Die statische, handlungsarme Figurenkomposition erinnert an die drei Pastoralen, während der Mann in seiner sitzenden Stellung und mit dem an den Betrachter gewandten Gestus an den zeigenden Jungen aus der *Idylle* denken lässt. Doch wird auch hier dem Betrachter anhand des Vierzeilers die Bildlektüre vorgegeben. Diesmal wird der Szene eine amouröser Inhalt übergestülpt, wobei das Liebesspiel zwischen Mann und Frau, die mal Jäger, mal Gejagte sind, thematisiert wird.¹¹⁹

In diesem galanten Kontext werden auch die beiden anderen Stiche von Berardi und Capellan gestellt: *Frau und Bettler* (Abb. 22) und *Mädchen und Soldat* (Abb. 23). Sie sind in ihrem Sujet sehr narrativ gestaltet und ebenfalls in einem ländlich - bäuerlichen Milieu angesiedelt. In *Mädchen und Soldat* hat Piazzetta die Figuren und ihre Konstellation einer Zeichnung für Buchillustrationen entnommen.¹²⁰

Der Stich *Frau und Bettler* zeigt eine Dreifigurengruppe, die sich in einer Diagonalen aufbaut. Eine Landfrau ist im Begriff von einem sitzenden Mann Rüben zu kaufen, die sich links im Bildvordergrund in einem Korb befinden. Während sie dem Mann Geld gibt, nutzt ein frech aus dem Bild blickender Junge die Gelegenheit, unbeobachtet in den Korb zu greifen. In dem Vierzeiler unter dem Berardi – Stich wird dem sitzenden Mann im Bild die Frage gestellt, ob

¹¹⁸ Zitiert nach Knox 1992, S. 196.

¹¹⁹ “Dorme la preda, e desto e il cacciatore, / Ma in van presume, ch’ a fugir non gli abbia / Sol che le luci aprir le faccia Amore / Vedra serrato il Cacciatore in gabbia”, zitiert nach Knox 1992, S. 196.

¹²⁰ *Ländliche Szene*, Rötrel mit Spuren von schwarzem Bleistift auf weißem Papier, 348 x 259 mm, Frontispiz, Turin, Biblioteca Reale (White, Sewter 1969, Abb. 200).

er nicht den Brüsten der Frau statt den unreifen Früchten im Korb den Vorzug gebe.¹²¹ Die mit lateinischen Zweizeilern versehenen Volpato – Stiche geben der Szene einen völlig gegenteiligen Sinn. Die Blicke und Gesten der Figuren und den ärmlichen Aufzug des Sitzenden genauer berücksichtigend, steht dort geschrieben: „Parvam mendico stipem fert ista petenti; - Dantis at alba manus gratior est obolo.“ In dem an einen Aphorismus erinnernden Zweizeiler wird die Szene als Darstellung wohlthätigen, tugendhaften Handelns gedeutet. Die Worte besagen sinngemäß, wer einem Bettler eine Gabe gibt, hat als Gegengabe seinen Dank sicher. Diese Divergenz in der Ausdeutung lässt sich auch bei dem vierten, am ehesten zweideutig gestalteten Bild feststellen. In dem Stich *Mädchen und Soldat* ist eine Figurengruppe in einem ärmlichen Innenraum dargestellt. Ein stehender Mann in prächtigem Gewand nähert sich von rechts einem sitzenden Mädchen, das mit ihrer linken Hand zur Stille gemahnt, denn neben ihr auf dem Lager schläft ein weiterer Mann. Es ist ein Leichtes, das Bild gemäß dem Vierzeiler des Capellan – Stichts als eine Betrugsszene zu lesen, in der die Frau den Liebhaber zum leise sein gemahnt, damit der schlafende Gatte nicht aufwache.¹²² Der lateinische Aphorismus unter dem Volpato – Stich warnt hingegen ganz allgemeingültig davor, sich nicht wie der stehende Mann trügerischen Tagträumen hinzugeben: „Aspicit iste virum claudentem lumina somno / lumina sic somno claudet usque velit.“

Zwar kann man davon ausgehen, dass die Bilder, denkt man an die Auftraggeberin und ihren Bestimmungsort, in ihrer Funktion durchaus dem Inhalt der Vierzeiler näherkommen, doch ist die Schlussfolgerung von Knox (1992) etwas einseitig, in den Vierzeilern „...some fair contemporary comment on the content of the paintings“ zu sehen, denn er bespricht einzig die Texte der Berardi/ Capellan – Stiche.¹²³ Auch die Zweizeiler der Volpato – Stiche sind, da nur wenig später entstanden, zeitgenössische Bildkommentare, die wie auch Knox im Falle von *Frau und Bettler* bemerkt hat, völlig gegenteilig von den Berardi/ Capellan – Stichen sind.¹²⁴ Man erhält vielmehr den Eindruck, dass es den Zeitgenossen Piazzettas nicht um eine eindeutige Festlegung der Bildaussage ging, sondern dass es in der Druckgraphik, die auf Vervielfältigung und Öffentlichkeit angelegt ist, Usus war, bereits vorhandene Bilder für recht beliebige Aussagen nutzbar zu machen.

In Bezug auf die Hintergrundgestaltung kann insbesondere bei den beiden letztgenannten Stichen davon ausgegangen werden, dass Piazzetta sich von der Malerei der Niederländer, bzw. Bamboccianti hat anregen lassen.¹²⁵ Die Figuren sind vor oder in leicht verfallenen, einfachen Bauernhäuser wiedergegeben, eine Umgebung, in die bereits David Teniers der

¹²¹ „Scaltro Villan, che steso qui sull’ erbe / Altro cerchi, alto guardi, or dimmi almeno / Cosa ti piace piu, le frutta acerbe / C’ ha nel canestro, o quelle c’ ha nel seno.“, zitiert nach Knox 1992, S. 196.

¹²² „Dorme il marito ed al furtivo amante / Taci dice la moglie, e sta in disparte / Ma guarde e cogli il fortunato istante / Che s’ uniscono in Ciel Venere e Marte“, zitiert nach Knox 1992, S. 196. White, Sewter konnten feststellen, dass diese Figurengruppe von Piazzetta bereits in einer Zeichnung vorformuliert wurde: *Scena Campestre*, 348 x 259 mm, Titelblatt für Disegni di Giambattista Piazzetta, 1969, Abb. 200, S. 76.

¹²³ Knox 1992, S. 193.

¹²⁴ Ebd., S. 197. Knox sind nur zwei der vier Volpato – Stiche bekannt.

¹²⁵ Mariuz 1982, S. 98.

Jüngere, Andries Both oder der „bambocciade“ Italiener Michelangelo Cerquozzi ihre Figuren aus dem einfachen Volk platzierten. Marshall von der Schulenburg hatte, wie viele Sammler seiner Zeit in Italien, eine Vorliebe für flämische und holländische Malerei, die vor allem von Piazzetta in seiner Funktion als Kunstagent zwischen 1738 – 45 für ihn erworben wurde.¹²⁶ Aus den Inventarlisten geht hervor, dass sich mehrere Arbeiten von Cerquozzi, bzw. Teniers in seiner Sammlung befanden.¹²⁷

3.2. „La maniera piazzettesca“

Die Forschung hat den Begriff der „maniera piazzettesca“ geprägt. Mit ihm sollte ein in damaliger Zeit in der Malerei nicht ungewöhnliches Phänomen umschrieben werden: die Nachahmungen der Malweise des Meisters durch die Schüler. Im Falle von Piazzetta, und auch das war nichts ungewöhnliches, ließen sich auch Künstler außerhalb seines Schülerkreises von seiner Malweise anregen.¹²⁸ Das Problematische des Begriffs liegt in seiner Schematisierung. Zwar sind alle Werke der Schüler Piazzettas stark von dessen „maniera“ geprägt, doch machte es sich die Forschung häufig allzu leicht, deren Arbeiten als schlechtes Epigontum zu disqualifizieren.¹²⁹

Neben Giuseppe Angeli (1710-98) gehörten Domenico Fedeli genannt „Maggiotto“ (1713-93), Francesco Capella (1714-84), Antonio Marinetti genannt „Chiozzotto“ (1719-90) und Edigio dall’ Oglio (1705-84) zu dem engeren Kreis seiner Schüler, die alle nach ihrer Ausbildung zu Mitarbeitern Piazzettas wurden und dies bis zu dem Tod des Meisters 1754 blieben.¹³⁰ Ab welchem Zeitpunkt Giambattista Piazzetta eine Werkstatt unterhielt und

¹²⁶ Haskell 1996, S. 441. Gemäß Binion (1970) stellten die Niederländer nach den Italienern die größte Anzahl der Bilder, allerdings seien typische Genreszenen eher selten gewesen, S. 298. Aus den positiven Expertisen für Niederländer und den vielen Ankäufen dieser, die in Piazzettas Zeit als Kunstagent getätigt wurden, schließt Binion (Ausst.-Kat. Hannover 1991), dass auch Piazzetta eine besondere Vorliebe für die holländische Malerei besaß, S. 21. Er beschäftigte sich mit dieser in seinem zeichnerischen Œuvre allerdings nur sehr bedingt, Vgl. Kap. 2.1..

¹²⁷ Noch vor Schulenburgs Indienstnahme Piazzettas tauchen in dem provisorischen Inventar von 1724 – 38 mehrere Bilder Cerquozzis und Teniers auf, Binion 1990, S. 194 - 96 und S. 201.

¹²⁸ Bereits Longhi (1762) erwähnt in seinem *Compendio* in Bezug auf Piazzettas Schüler lobend deren Fähigkeit, die „maniera del maestro“ nachzuahmen. Künstler, die sich von Piazzetta anregen ließen und auch zeitweise in dessen Werkstatt tätig waren, sind neben den bereits erwähnten Malern Giulia Lama, Bencovich oder dem jungen Tiepolo vor allem Francesco Polazzo (1683 – 1753).

¹²⁹ So bezeichnete Fiocco (1929) Piazzettas Schüler als „Schmarotzer“, S. 87. Vgl. auch Martini 1964, S. 59. Pallucchini war der erste, der in einer Reihe von Artikeln, die er zwischen 1932 und 34 in der *Rivista di Venezia* veröffentlichte, versuchte, den Schülern ein Profil zu geben. Er besprach sie in seinem Übersichtswerk zur venezianischen Malerei des Settecento von 1961 (S. 156 – 61) und veröffentlichte einzelne Artikel wie *Per il risarcimento della personalità del dall’ Oglio* in der *Arte Veneta*, Bd. 9, 1955, S. 223 – 25 und *Note per Giuseppe Angeli* (Interpretazione Veneziane, hrsg. von David Rosand, Venedig 1984, S. 447 – 452). Daneben sind die wichtigsten wissenschaftlichen Beiträge von Giampaolo Bordignon Favero, *Opere di Edigio dall’ Oglio in Castelfranco*, in: *Arte Veneta*, Bd. 12, 1958, S. 224 – 27, von Bulgarelli (1973, S. 220 – 35) zu Maggiotto und von Ruggeri (1976, S. 31 – 46). 1977 veröffentlichte Ruggeri eine Monographie zu Capella und 1986 Mollenhauer – Hanstein eine zu Angeli. 1983 wurde die Schule Piazzettas in der Ausstellung *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo. La sua scuola* gewürdigt.

¹³⁰ Jones 1981, Bd. 1, S. 177 – 196. Von Albrizzi (1760) werden Angeli und Maggiotto erwähnt; D’ Argenville (1762) spricht neben Maggiotto und Angeli von Capella, S. 321; Longhi (1762) erwähnt neben Angeli und Maggiotto Marinetti.

Schüler ausbildete, kann nicht mit Eindeutigkeit gesagt werden. Seit 1735 lässt sich die Mitarbeit fremder Hände an seinen großen Altartafeln feststellen.¹³¹ Doch kann erst für das Jahr 1745 der Werkstattbetrieb dokumentarisch nachgewiesen werden. An der Rückseite des Bildes *Schlafender Jäger* (Abb. 24) von Giuseppe Angeli, das sich heute in den Gallerie dell' Accademia in Venedig befindet, war ein zeitgenössischer Zettel mit folgendem Wortlaut angebracht: „Del Sig. Giuseppe Angeli Pittore e direttore della scuola di Piazzetta in Venezia. L' avuto in regalo dalli Sig. Conti Giovanelli il 23 agosto 1745.“¹³² Daraus kann geschlossen werden, dass die Werkstatt bereits einige Jahre existierte. Pallucchini vermutete gar, dass Piazzetta seit Beginn seiner selbständigen malerischen Tätigkeit in Venedig um 1711 Schüler ausgebildet habe.¹³³

Die „maniera piazzettesca“ umfasst nicht nur Bilder mit pastoralem Sujet. Sie durchzieht als ein stilistisches und kompositionelles Phänomen die gesamte Bildproduktion der Werkstatt, in der primär religiöse Bilder, dicht gefolgt von Bildern pastoralen Sujets, gemalt wurden. Neben Angeli, malte insbesondere Maggiotto „piazzetteske Pastoralen“, so dass Mollenhauer – Hanstein davon ausging, die Produktion dieser Bilder habe in den 40er und 50er Jahren insbesondere in deren Händen gelegen.¹³⁴ Aber auch von dall' Oglia und Capella sind neben einem Hauptkomplex an religiösen Bildern Pastoralen bekannt.

An dem bereits erwähnten Bild vom *Schlafenden Jäger* und seinem Pendant dem *Schlafenden Mädchen* (Abb. 25) in der Hamburger Kunsthalle sollen die wichtigsten Merkmale der „maniera piazzettesca“ herausgearbeitet werden.¹³⁵ Beide wurden in Öl auf Leinwand ausgeführt und haben annähernd gleiche Maße: 198 x 144 cm, bzw. 198 x 146 cm im Falle des Maggiotto - Bildes. Ebenso lassen Parallelen in Komposition und Thematik – Mädchen kitzelt schlafenden Jungen, bzw. Junge kitzelt schlafendes Mädchen – darauf schließen, dass die Bilder als Pendants, möglicherweise für den Conte Giovanelli, gedacht waren. Daher kann das oben angeführte Datum von 1745 nicht nur für das Angeli – Bild, sondern auch für das von Maggiotto als terminus ante quem angesehen werden, was sie dem Entstehungszeitraum der Schulenburg – Pastoralen zuordnet.

¹³¹ An der in Kapitel 1.2. besprochenen *Assunta* stellte Jones (1981) in den beiden weniger plastisch ausmodellierten Apostelfiguren im linken Bildvordergrund eine Mitarbeit Edigio dall' Oglia fest, Bd. 1, S. 122/23. Gemäß Pallucchini (1955) war er der erste Schüler Piazzettas, S. 223. Auch wenn dessen Schülerschaft durch keine zeitgenössische Quelle bestätigt wird, verweisen sein Stil und seine Motivik auf Piazzetta.

¹³² Zitiert nach Mollenhauer – Hanstein 1986, S. 143. Das Bild ist seit 1924, als es in die *Österreichische Kunsttopographie* aufgenommen wurde, bekannt. Zur Provenienz des Bildes und einem dazugehörigen Bozzetto (Öl/Lw., ehemals Privatsammlung, Venedig), Ebd., S. 143/44.

¹³³ Ausst.-Kat. Venedig 1983, S. 27.

¹³⁴ Mollenhauer – Hanstein 1986, S. 14. Von Maggiotto sind viele Halbfiguren und Szenen „della vita quotidiana“ überliefert, Bulgarelli 1973, S. 220 – 224.

¹³⁵ Pallucchini 1970, S. 290 - 91, der ebenso ein Bozzetto (56 x 41 cm, 1949 im Besitz des Londoner Antiquars Bellesi) für das *Schlafende Mädchen* veröffentlichte. Das Bild schrieb Herrmann Voss in Thieme-Becker's Künstlerlexikon (1929) aufgrund eines Vergleiches mit einem Stich von Joseph Wagner Maggiotto zu, Bd. 23, S. 557.

Das Bild *Schlafender Jäger* zeigt eine zentrale Gruppe von drei Figuren, die um einen großen Stein angeordnet ist, dem einzigen Verweis auf einen Außenraum. Die Gruppe hebt sich vor einem dunklen Hintergrund, der sich unmittelbar hinter ihr zu einem Türkis aufhellt, ab. Ein stehendes dunkelhaariges Mädchen, im Profil wiedergegeben, ist im Begriff einen vor ihr, im Bildvordergrund hingelagerten schlafenden jungen Mann mit einem Stöckchen wach zu kitzeln. Neben ihr befindet sich ein blondes Mädchen, das die Neckerei über den Stein gebeugt beobachtet. Sie hat ihre linke Hand in einem Gestus, der zum Leisesein gemahnt, erhoben. Die Figurengruppe wird von einem Knaben am linken Bildrand, der den Betrachter anblickt und von einer alten Frau mit Spinnrocken am rechten Bildrand, die den Vorgang beobachtet, flankiert. Sie hebt sich nur wenig vom Hintergrund ab. Der schlafende Mann stützt seine linke Hand auf einen umgekippten Korb, so dass seine Jagdbeute, die erlegten Vögel, herausgefallen sind. Das stehende Mädchen reicht dem Knaben hinter ihr einen im Scherz gestohlenen Vogel.

Abgesehen von dem kraftvollen Helldunkel, unterscheidet sich Angeli in seiner flüssigen und weichen, weniger pastos aufgetragenen Malweise stark von Piazzetta. Seine Farben sind intensiver, doch fehlt ihnen die vielfach abgestuften Modulationen und Variationen, die Piazzetta in der Auseinandersetzung mit der „chiaroscuralen“ Lichtregie gewinnt. Ein Geflecht von Blicken und Gesten setzt die Figuren zueinander in Bezug. Die Handlung ist schnell erkannt. Die Mädchen erlauben sich einen Scherz mit dem eingeschlafenen Mann. Alle Figuren und der Betrachter, der durch den Jungen zum Komplizen gemacht wird, sind in das lustige Treiben involviert.

Mit denselben Mitteln arbeitet auch Maggiotto in seinem Pendantstück. Der Bildaufbau ist ganz ähnlich. Es gibt eine zentrale nach links vom Bildzentrum leicht abgerückte Dreifigurengruppe, die um einen großen Stein platziert wurde. Ein Mann neckt mit einem Stöckchen ein eingeschlafenes Mädchen. Dieses hat, dem Betrachter zugewandt, ihren Kopf auf den Stein gelagert. Am rechten Bildrand erscheint eine stehende weibliche Figur, die das Geschehen amüsiert verfolgt. Auch hier findet sich der aus dem Bild blickende, den Betrachter miteinbeziehende Junge. Der Hintergrund ist ebenso diffus gestaltet, nur der Stein verweist auf einen Außenraum. Die Ziege, die Figuren und ihre Kleidung verweisen wiederum auf das bäuerliche Milieu.

Alle Bildelemente sind auf eine eindeutige Aussage hin konzipiert. Während der Betrachter in dem Angeli – Bild von dem Knaben zum Komplizen des Geschehens gemacht wird, scheint der Knabe in dem Maggiotto – Bild den Betrachter auf die Ursache des vom Schlaf übermannten Mädchens aufmerksam machen zu wollen, indem er in seiner Linken eine Weinflasche hält und mit seiner rechten Hand ein Schälchen ihrem Mund zuführt. Von dem eingeschlafenen Mädchen gibt es eine Kopfstudie Maggiottos, die vermutlich eine Zeichnung

Piazzettas, die auf um 1745 datiert wird und das gleiche Motiv zeigt, zur Vorlage hatte.¹³⁶ Das Motiv des eingeschlafenen Mädchens fand bei Piazzetta schon lange Verwendung, wie die Sopraportenbilder (Abb. 5) aus den zwanziger Jahren belegen und der bereits erwähnte Camerata – Stich (Abb. 19) zeigt, dass auch Crespi es gerne malte. Zumal sich das scherzhafte Motiv - eine eingeschlafene Person wird von einer anderen wach gekitzelt - auf einem noch älteren Bild von Crespi (Abb. 26), einem Stich, der auf um 1700 datiert wird, finden lässt. Hier ist ein Mädchen im Begriff, einen schlafenden Hirtenjungen zu wecken. Gleichzeitig bedeutet sie dem Betrachter mit ihrem rechten Zeigefinger leise zu sein. Bei Angeli werden die simultanen Handlungen auf drei Personen verteilt: Eine weckt, eine bedeutet leise zu sein und eine dritte nimmt Kontakt zum Betrachter auf. Gemäß Heimbürger geht dieses Bildmotiv auf den dänischen Künstler deutschen Ursprungs, Eberhart Keilhau (1624 – 87), zurück, der es mit Kindern gestaltete.¹³⁷ Durch ihn fand diese Bildmotiv auch in Italien seine Verbreitung. Keilhau hielt sich von 1651 - 56 im nördlichen Italien auf und ließ sich danach in Rom nieder. Crespi übernahm das Motiv und machte aus den Kindern schrittweise Erwachsene, so dass der Scherz einen erotischen Unterton bekam.¹³⁸

Ob sich Piazzetta und seine Schüler von den „Keilhauianischen Prototypen“, von Crespi oder von beiden haben anregen lassen, sei dahingestellt. Wichtig für unseren Kontext ist allein die Feststellung, dass ein Motiv, das von einem Vertreter der Malerei nördlich der Alpen entwickelt wurde, bei oberitalienischen Künstlern seine Verbreitung, aber auch Abwandlung fand. Die genrehafte Darstellung von sich neckenden Kindern wird zu einem zweideutigen Spiel Erwachsener, das, eingebettet in ein bäuerliches Milieu, den Betrachter unterhalten soll. Der unterhaltende Aspekt der Bilder erfährt seine Bestätigung, wenn man eine Stichfolge Giovanni Volpato's nach Bildern Maggiotto's mit einbezieht. Eine Serie von zehn Blättern, die den Titel *Capricci Fiamminghi* trägt.¹³⁹ Sie zielt ebenfalls primär auf den Unterhaltungswert ab. Dargestellt sind Szenen aus dem zwielichtigen Milieu. Sich streitende Kartenspieler, Trinkgelage und Kuppeleiszenen sind die vornehmlichen Themen, die, wie bereits der Titel der Serie verrät, der holländisch - flämischen Malerei entlehnt sein sollen. In der Serie befindet sich ein Blatt, das als *Schlafende Bäuerin* (Abb. 27) betitelt wurde. Die Bäuerin ist einer Figur Angelis nachempfunden.¹⁴⁰ Ihr sind noch zwei weitere männliche Figuren

¹³⁶ Maggiotto, *Schlafendes Mädchen*, Kreide weiß gehöht, 314 x 458 mm, Venedig, Gallerie dell' Accademia (Ausst.-Kat. Venedig 1983, Abb. S. 158). Piazzetta, *Schlafendes Mädchen*, Kreide weiß gehöht, 403 x 315 mm, Bloomington, Indiana University Art Museum (Knox 1992, Abb. 155).

¹³⁷ Heimbürger 1987, S. 30. Vgl. *Drei spielende Kinder*, verschollen (Heimbürger 1987, Abb. 16). Bezug nehmend auf die Sopraportenbilder Piazzettas äußerte bereits Ruggeri (1976) die Vermutung, dass das Motiv möglicherweise von Keilhau angeregt worden sei, S. 45. Heimbürger sieht in ihm eine Darstellung des Tastsinns umgesetzt, Ebd., S. 25.

¹³⁸ Heimbürger 1986, S. 26. Die Bilder Keilhau's waren bei zeitgenössischen Sammlern sehr beliebt. So konnte Crespi während seiner beiden Aufenthalte in Florenz 1708 und 1709 Bilder von ihm in der Sammlung Medici sehen, S. 26 – 28. Keilhau hielt sich zwischen 1651 und 54 in Venedig auf und stattete u.a. den Palazzo Savorgnan mit Sopraporten und weiteren Gemälden aus, Pallucchini 1981, Bd. 1, S. 283.

¹³⁹ Ausst.-Kat. Bergamo 1988, Abb. 1 – 10.

¹⁴⁰ Giuseppe Angeli, *Schlafendes Mädchen*, Öl/Lw., 797 x 622 mm, Madison, Elvehjem Museum of Art (Mollenhauer – Hanstein 1986, Abb. 11).

zugeordnet. Der in eine unbestimmte Richtung schauende Mann, eingehüllt in einen Mantel, wurde direkt dem Pompadour - Bild *Schlafendes Mädchen* (Abb. 27) entnommen und der Junge, der im Begriff ist, die Bäuerin zu wecken, aus Maggiottos eigenem Figurenrepertoire (Abb. 24). Somit stammen alle Bildelemente aus verschiedenen, wenn auch werkstattinternen Quellen. Die Komposition wirkt „montagehaft“. Eine Beobachtung, die sich auch bei einem Gemälde machen lässt, das sich heute in der Galleria Sabauda in Turin befindet (Abb. 28). Es konnte bisher nur grob in die 40er Jahre datiert werden.¹⁴¹ Seine Autorschaft ist umstritten, scheint aber aufgrund der etwas unbeholfenen Figurenkomposition und Ausführung nicht von Piazzetta selbst gemalt worden zu sein, sondern höchstwahrscheinlich von einem seiner Schüler.¹⁴² Dargestellt sind drei Figuren als Brustbilder vor einem dunklen Hintergrund. Die beiden vorderen Figuren, eine stehende Frau und ein sitzender Bauer, sind in ihrer Gestaltung der *Idylle* entnommen. Hier sind sie allerdings deutlich näher zusammengerückt wiedergegeben, wobei das subtile Spiel der Gesten und Blicke zu einem völlig beziehungslosen Gebaren gerinnt, so dass wie in dem Stich Maggiottos der Eindruck einer etwas unbeholfenen und willkürlichen Zusammenstellung bereits vorhandener Bildelemente entsteht.

3.3. Befund

Die vorgestellten Bilder können formal – kompositionell in zwei Gruppen eingeteilt werden: Die eine Gruppe umfasst nur Arbeiten der Werkstatt wie den Stich aus den *Capricci Fiamminghi* und das Bild in der Galleria Sabauda. Sie zeichnet eine etwas plumpe und willkürlich anmutende Montage bereits vorhandener Bildelemente aus. Nach dem Prinzip der Wiederverwendung und Neukombination bereits vorhandener Motive und Figurentypen wurden Bilder geschaffen, denen aufgrund einer gewissen Beliebigkeit in der Zusammenstellung ein Bildsinn völlig abhanden gekommen ist. Zwar ist auch in der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* das entscheidende Moment die Auflösung des Bildsinns, doch was bei Piazzetta bewusst herbeigeführt erscheint, ist bei den Schülern die Folge einer einfallslosen Nachahmung und Bildgestaltung, so dass hier mit Recht von Epigonentum gesprochen werden kann.

In den drei Pastoralen ist die Auflösung der Bilderzählung vielmehr eine subtile und komplexe Strategie des Künstlers. Der Betrachter erhält den Eindruck, etwas erzählt zu bekommen, die Figuren involvieren ihn mit Blicken und Gesten in das Bildgeschehen, das sich auf den ersten Blick in seiner wohlarrangierten Figurenanordnung als ein harmonisches Ganzes darstellt. Erst auf den zweiten Blick wird der Betrachter gewahr, dass die

¹⁴¹ Die Datierung geht auf Pallucchini zurück, 1934, S. 43/44; Mariuz 1982, S. 125/26.

¹⁴² Mariuz 1982, S.125/126.

angedeuteten Beziehungsgefüge keine schlüssige Bilderzählung evozieren. Es ist ein bewusstes offen lassen des Inhalts, ein Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters, was Piazzetta in den drei Pastoralen anstrebte.

Die zweite Gruppe von Bildern umfasst zum einen die Pendantstücke von Angeli und Maggiotto, die sich zwar an Piazzettas Pastoralen orientieren, aber weitgehend eigenständige Kompositionen darstellen, und zum anderen die vier Gemälde für die Marquis de Pompadour von Piazzetta. Die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* wurden in jüngster Zeit in der Forschung gerne in eine Reihe mit der letztgenannten Gruppe gestellt, und wie in den Bildanalysen bereits erwähnt wurde, mit dem Etikett „Genremalerei“ versehen.¹⁴³ Doch unterscheiden sich die Bilder der zweiten Gruppe in ganz wesentlichen Aspekten von den drei Pastoralen. Der wichtigste Unterschied zwischen den Pendantstücken von Angeli und Maggiotto und den drei Pastoralen besteht darin, dass deren Bildquellen genau nachweisbar sind, wohingegen für die *Indovina* nur „indirekte Bildquellen“ ausfindig gemacht werden konnten und für die *Pastorale* und die *Idylle* gar keine. Somit ist es der so häufig konstatierte unikale Charakter der Bilder, der hier aufs neue seine Bestätigung erfährt.

Die Sujets der zweiten Gruppe sind der niederländisch – norddeutschen und „bambocciaden“ Bildtradition entlehnt, was zwar für die Pompadour – Bilder nur bedingt zutrifft, aber auf das gemeinsame Moment ihrer Motive, die „Genrehaftigkeit“, verweist. Die Pendantstücke von Angeli und Maggiotto haben einen scherzhaften, auf Unterhaltung abzielenden Inhalt. Die Pompadourbilder ebenso, selbst wenn das Motiv wie in der *Bauernfamilie* im Großen eine Wiederholung der *Pastorale* ist, denn den Figuren wurde durch die klare räumliche Verortung mit dem Bauernhaus im Hintergrund ein gewisser narrativer Kontext gegeben. Es ist ein genrehafter unterhaltender Kontext mit erotischem Unterton, der von den Texten unter den Stichen aufgenommen und ausgebaut wurde. Im Gegensatz zur *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* werden die Figuren in den Stichen in einem gleichberechtigten Nebeneinander präsentiert und in einem eindeutig definierten Bildraum verortet. Daher kann es weder zu einer „Monumentalisierung“ einzelner Figuren wie im Falle der *Indovina*, noch zu einer „Monumentalisierung“ der gesamten Komposition wie bei den Schulenburg – Pastoralen kommen.

Angeli und Maggiotto übernehmen in ihren Bildern zwar vom Meister durchaus die monumentale Gestaltung in Format und Komposition, und setzten diese ebenso in einer zentralen, stark ausgeleuchteten Figurengruppe vor dunklem undefinierbaren Hintergrund um. Sie gehen sogar in der Ausrichtung ihres darstellerischen Interesses auf die Figuren noch weiter als Piazzetta, indem sie den Außenraum als Ort der Bildhandlung nur durch einen großen Stein markieren. Doch hören mit diesen formal – kompositionellen Adaptionen die Gemeinsamkeiten mit Piazzettas Pastoralen auf. Und alles weitere kann mit Hannegan gesagt

¹⁴³ Knox 1992, S. 192 - 97; Binion (Ausst.-Kat. London 1994), S. 157.

werden, der sie mit Maggiottos *Schlafendes Mädchen* verglich und dessen Aussage auch ohne weiteres auf die übrigen vorgestellten Bilder der Werkstatt zutrifft: „While the meaning, the internal justification of Piazzetta’s groups remains opaque and disturbing, in this instance the figures are linked by a rather banal and obvious anecdote.“¹⁴⁴

Alle Bildgegenstände, jeder Blick und jede Gestik können vom Betrachter in einen schlüssigen Bildsinn aufgelöst werden. Der Blickkontakt, der jeweils durch einen Knaben mit dem Betrachter aufbaut wird, bezweckt, ihn an dem „anekdotischen“ Bildgeschehen teilhaben zu lassen und somit zu unterhalten. Ganz anders in Piazzettas Pastoralen, in denen das Geschehen, in das der Betrachter involviert werden soll, undurchsichtig bleibt. Die subtil widersprüchlich gesetzte Lichtregie betont noch den Rätselcharakter der Bilder. Bei Angeli und Maggiotto dient das Licht allein dazu, eine scherzhafte Handlung mit erotischem Unterton zu beleuchten. Somit kann als der zweite wichtige Unterschied das Vorhandensein einer narrativen Bildhandlung festgehalten werden, das sowohl die Gemälde von Angeli und Maggiotto als auch die Stiche nach den Bildern für die Marquise auszeichnet. Auch anhand der Verse unter den Stichen lässt sich schnell erkennen, in welche Richtung die Bildlektüre ging: zum einen in eine unterhaltende und zum anderen in eine moralisierende - zwei Wirkungsaspekte, die der Genremalerei zuordnet werden.¹⁴⁵ Volpato stand es danach, die Stiche durch intellektuelle lateinische Zweizeiler moralisch – didaktisch aufzuwerten. In dem Bild Maggiottos hat der Knabe mit der Weinflasche die „Zeigefinger – Funktion“ übernommen.

Auch wenn diese beiden Aspekte die Bilder der Kategorie des Genre zuordnen, so muss dennoch die Frage gestellt werden, inwieweit sie in ihrer formalen Gestaltung dieser Kategorie wirklich entsprechen. Sind sie gemäß einer weit verbreiteten Definition von Genremalerei ein „...`Spiegel’ der Sitten und Lebensformen einer Gesellschaft...“?¹⁴⁶ Ohne auf die Genremalerei näher eingehen zu können, zeigt allein der Vergleich mit ihren beiden wichtigsten Kriterien – Szenen aus dem alltäglichen Leben wiederzugeben und somit ein authentisches Stück der Wirklichkeitswelt abzubilden –, dass der Begriff „Genre“ weder auf die Pompadour – Bilder, noch auf die Bilder Angelis und Maggiottos zutrifft, und somit noch viel weniger auf die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle*.

¹⁴⁴ Ausst.-Kat. Chicago 1970, S. 78.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu Gaetgens 2002. Auf die unterhaltende Funktion der „*minoris picturae*“ ist seit der Antike bekannt, sie geht auf Zuschauerwirkung der Komödie zurück und wurde zum ersten Mal in der *Poetik* des Aristoteles formuliert, S. 47 - 53. Die Forderung, dass mehrfigurige Bilder, die nicht Historie darstellen, neben dem Zweck der Belustigung auch belehrend auf den Betrachter wirken sollen, wurde erstmals von dem gegenreformatorischen Bischof Gabriele Paleotti in seiner Schrift *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* von 1582 eingefordert, in der er die tridentinischen Konzilsbeschlüsse zur Kunst auslegt und kunsttheoretisch umsetzt, Ebd., S. 21 - 23 und 110 – 120.

¹⁴⁶ Ebd., S. 13.

Die Bildquelle der Pompadour – Bilder ist nicht das alltägliche Leben, sondern ein Repertoire an Figurentypen, das Piazzetta in seinen Zeichnungen für Buchillustrationen entwickelt hat.¹⁴⁷ Sowohl in den Zeichnungen, als auch in den Pompadour - Bildern werden diese mit Versatzstücken aus der holländisch – flämischen Malerei, wie verfallene Häuserfronten, kombiniert und zu immer neuen Kompositionen zusammengestellt.¹⁴⁸ Das bäuerliche Milieu ist kein authentisches, es wird vornehmlich von idealisierten Frauenfiguren und gelegentlich von Personen in exotischen Kostümen, wie der Soldat in dem Stich *Mädchen und Soldat* (Abb. 23), bevölkert. Piazzettas männliche Figuren hingegen scheinen sowohl in den drei Pastoralen, als auch in den Pompadour – Bildern viel eher dem „Leben entnommen“ zu sein, so dass ein gewisser Antagonismus von Idealisierung des Weiblichen und „grob-schlächterer Natürlichkeit“ des Männlichen auffällt.¹⁴⁹ Aber in beiden Fällen handelt es sich um Stilisierungen, denn auch die männlichen Figuren sind Typen, die vielfach wieder verwendet wurden, und die nicht immer, wie im Falle des Mannes in der *Pastorale*, der seinen Kopf auf die Hände stützt, Piazzettas eigene Erfindung waren.¹⁵⁰

Ebenso vorsichtig sollte man bei den Bildern Angelis und Maggiottos sein, sie unter der Gattungsbezeichnung „Genre“ abzuhandeln. Die Darstellungen sind zwar ebenfalls in einem bäuerlichen Milieu angesiedelt, aber sie versuchen noch viel weniger als die Pompadour - Bilder ein authentisches Milieu wiederzugeben. Sie sind wohlarrangierte Figurenkompositionen in einem beinahe „luftleeren“ Raum. Nicht viel mehr als die Figuren selber verweisen auf dieses Milieu, und diese sind vornehmlich dem idealisierten Typenkanon Piazzettas entlehnt. Allein in ihrer Aussageabsicht lassen sich „genrehafte“ Tendenzen feststellen, indem eine Geschichte erzählt wird, die den Betrachter unterhalten soll.

Vor diesem Hintergrund entpuppt sich erst recht der unikale Charakter der *Indovina*, der *Idylle* und der *Pastorale*. Eine Werkgruppe, der keine weiteren Bilder, sowohl Piazzettas, als auch seiner Schüler zuzuordnen sind und die nicht unter der Bildgattung „Genre“ abgehandelt werden kann.

¹⁴⁷ Zwar sind die Figuren in den niederländischen Genrebildern oder den Bambocciaden auch Typen, denn statt einer sozialen Realität wurde eine soziale Typisierung dargestellt, doch sind im Gegensatz zu diesen die Bilder Piazzettas und seiner Werkstatt von idealisierten Figuren bevölkert, was insbesondere in Bezug auf die Frauenfiguren auffällt. Vgl. hierzu: David. A. Levine: Die Kunst der „Bamboccianti“: Themen, Quellen und Bedeutung, in: I Bamboccianti, hrsg. von David A. Levine und Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Köln, Mailand 1991, S. 14 – 33.

¹⁴⁸ White, Sewter 1969, S. 17 - 24.

¹⁴⁹ Ebd., S. 18.

¹⁵⁰ Knox (1992) widerspricht der Annahme, dass seine Figuren allein einem festen Typenrepertoire entstammen. In der *Idylle* sieht er, wie bereits erwähnt, in dem nach hinten zeigenden Jungen Piazzettas Sohn Giacomo wiedergegeben, Vgl. Anm. 95. Die dahinter stehenden Frau sei die Dienstmagd Barbara Angiola. Die Hirtin der *Pastorale* sei Piazzettas Frau Rosa und der Knabe ein jüngerer Sohn, S. 190/91.

4. Kapitel: Das Problem der Gattungszuschreibung – Lösung Capriccio?

4.1. Das Pastorale der Bilder

Zwei der drei Bilder verweisen in ihrer Bezeichnung als Pastorale, bzw. Idylle auf eine Bildkategorie, die wie in den Bildanalysen gezeigt wurde, ein interpretativer Ansatz ist, der insbesondere von Pallucchini propagiert wurde und in der Forschung auf viel Resonanz stieß.¹⁵¹ Allerdings wurde das Pastorale der drei Bilder nie einer eingehenden Analyse unterzogen. Das soll im folgenden nachgeholt werden, was allerdings nur möglich ist, wenn vorab auf die Genese dieser Bildkategorie eingegangen wird.

Die Begriffe Idylle, bzw. Pastorale gehen auf die antike Literatur zurück. Mit dem Wort Idylle (griech. *eidýllia*) wurden die Gedichte des hellenistischen Autors Theokrit bezeichnet, der in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. lebte. Die Bedeutung des Wortes kann als „Sammlung kleiner Gedichte“ umschrieben werden. Diese Sammlung enthielt unter anderem Hirtengedichte, mit denen das Wort in seiner späteren Anwendung ausschließlich in Verbindung gebracht wurde.¹⁵² Der Begriff „Pastorale“ (*pastor* = lat. Hirt) „...impliziert alles, was mit dem Naturzustand der Rinder-, Schaf- und Ziegenhirten (= antike Rangfolge) und deren Empfindungen und Emotionen zusammenhängt“ und das zentrale Thema der Hirtendichtung (= Bukolik) ist es, ob in Liedform oder in schriftlicher Fassung, das einfache Landleben gegenüber dem Stadtleben zu preisen.¹⁵³ Der Begriff des Pastoralen hat im heutigen Sprachgebrauch sowohl in der Literatur, der Musik als auch der Malerei inhaltlich die Darstellung eines idealisierten Hirtenlebens zum Thema. Das Adjektiv „pastoral“ wird hierbei mit „idyllisch, ländlich“ gleichgesetzt, da die Wörter denselben Vorstellungskreis umfassen.¹⁵⁴ Aufgrund dessen können im folgenden die Begriffe Pastorale und Idylle synonym verwendet werden.

¹⁵¹ Während Pallucchini 1934 vermeidet, die Bilder mit der Gattung Pastorale in Verbindung zu bringen, sieht er 1942 in ihnen „una vena d'ispirazione rustica e pastorale“ verwirklicht, S. 17. Diese Ansicht bekräftigte er in seinen späteren Publikationen. Es gehe von ihnen ein „spirito idilliaco – pastorale“ aus, 1968, S. 116. Vgl. hierzu auch 1956, S. 33; 1982, S. 7 und 1995, Bd. 1, S. 380.

¹⁵² Schütze 1997, S. 705. Eine ausführliche Zusammenfassung der Entwicklung der literarischen Gattung der Idylle von der Antike bis ins 20. Jahrhundert bietet das 1977 in einer überarbeiteten zweiten Auflage erschienene Buch *Idylle* von Renate Böschstein – Schäfer.

¹⁵³ Bernhard 1977, S. 144. Dieser Aspekt kommt insbesondere in den Eklogen Vergils und bei Jacopo Sannazaros *Arcadia* zum tragen.

¹⁵⁴ Zum Beispiel Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 5, Mannheim (u.a.) 1994, S. 2499.

Die Bildsprache des Idyllischen, bzw. Pastoralen leitet sich aus der antiken Poesie ab, insbesondere von den Gedichten Theokrits und den zehn Eklogen Vergils.¹⁵⁵

Theokrit begründete die europäische Dichtungstradition der Bukolik mit ihrer speziellen Vorstellungswelt des Idyllischen als ein ursprüngliches Dasein des Menschen in der Natur, das sich in einem von Muße getragenen Hirtenleben verwirklicht. In seinen Gedichten findet ein „kommunikatives Zusammenkommen von Mythos, Mensch, Natur und Kunst“ statt.¹⁵⁶ Dies kann in seiner ersten Idylle beispielhaft nachvollzogen werden. Der Schafhirte Thyrsis trifft mit einem Geißhirten zusammen. Beide wünschen sie, dass der jeweils andere sein musikalisches Können zum Besten gebe. Schließlich überredet der Geißhirte Thyrsis das Lied von dem unglücklichen Hirten Daphnis zu singen, der sich aus unerfüllter Liebe umbrachte. Als Preis verspricht er Thyrsis ein geschnitztes Gefäß, das er ausführlich beschreibt und dessen Kunstfertigkeit er lobt. Es ist die Mittagsstunde und um sich der bukolischen Muße widmen zu können, setzen sie sich, bei den Nymphen am Quell, auf „Rasenbänke“ unter Ulmen und Eichen.¹⁵⁷

In diesem Gedicht lassen sich alle konstitutiven Merkmale der Idylle finden, die die gesamte spätere Bukolik und darüber hinaus, das Sujet des Pastoralen in der bildenden Kunst prägen wird. Der wichtigste Wesenszug dieser Gattung ist das Zusammentreffen von Landleuten, hauptsächlich Hirten, in der Natur. Sie suchen einen lieblich – anmutigen Ort, den *locus amoenus* auf, um gemeinsam zu musizieren und zu singen. Der *locus amoenus* ist ein fest eingegrenzter Ort, der sich im Gegensatz zum bewegten Lebensraum der Stadt durch raumzeitlichen Stillstand auszeichnet, was die Harmonie von Mensch und Natur befördert.¹⁵⁸ Er wird bei Theokrit nur mit wenigen Worten umschrieben, die aber zur Gestaltungsgrundlage einer jeden idyllischen Landschaft in der textlichen oder bildlichen Darstellung werden: Eine Quelle, weiches Gras, schattige Bäume und die sommerliche Mittagsstunde. In diesem idyllischen Bezirk leben Menschen und numinose Wesen des Mythos wie Nymphen, der Hirtengott Pan oder die Musen in friedlichem Einklang. Der *locus amoenus* ist ein vom

¹⁵⁵ Vgl. hierzu insbesondere den grundlegenden Aufsatz von Erwin Panofsky *Et in Arcadia Ego: Poussin and the elegiac tradition* von 1955, der auf dem Text *Et in Arcadia ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau* von 1936 basiert. Paul Gerhard Klusmann bietet einen prägnanten Überblick in *Ursprung und dichterisches Modell der Idylle*, in: Ausst. – Kat. *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel 1750 – 1930*, 1986, S. 33 – 65. Eine wichtige kunsthistorische Untersuchung, in der versucht wurde, die Genese und Tradition des pastoralen Bildsujets bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen, ist die 1981 erschienene Dissertation *Arkadien, Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt* von Petra Maisak. In der Dissertation *The Classical Pastoral in the Visual Arts*, New York (u.a.) 1989 versucht Luba Freedman einen Typus der „autonomen Pastorale“ zu definieren, dessen Bildsprache sich von den literarischen Vorlagen losgelöst hat und der die Mehrzahl der Bilder pastoralen Sujets umfasse. Das 1952 erschienene Buch *Italienische Kunst. Die Pastorale* von Ulrich Christoffel sollte nicht unerwähnt bleiben, da es sich, reich an Material, mit der Entwicklung der pastoralen Bildgattung von der Katakombenmalerei bis ins 18. Jahrhundert in der italienischen Kunst befasst. Allerdings konnte darauf, wie auf die Veröffentlichung von Freedman nur sehr bedingt zurückgegriffen werden, da der Autor nicht konkrete Motive aus der antiken Hirtenpoesie in den Bildern pastoralen Sujets umgesetzt sieht, sondern diese allein über den „elegischen Ton“ als ihr einziges gemeinsames Wesensmerkmal zu greifen versucht, S. 16.

¹⁵⁶ Klusmann (Ausst. – Kat. Leverkusen 1986), S. 35.

¹⁵⁷ Theokrit, Idyllen. Deutsch von E. Mörike und F. Rotter, Berlin/Stuttgart 1855-1914, S. 29 – 33. Vgl. hierzu auch Böschstein – Schäfer 1977, S. 8 – 11.

¹⁵⁸ Die ältesten Beschreibungen von *loci amoeni* finden sich in Homers *Odyssee*, so zum Beispiel in der Darstellung der Wohnstatt der Nymphe Kalypso, 5. Gesang. Vgl. hierzu auch Maisak 1981, S. 18 – 20.

Dichter geschaffenes künstliches Gebilde, ein zeitloser Kunstraum. Somit ist die „Vorherrschaft des Räumlich – Zuständlichen“ ein wichtiges Gattungsmerkmal der Idylle. Die Handlung wird auf ein Minimum reduziert. Alles ist darauf ausgerichtet, „...die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen...“.¹⁵⁹ Ein weiteres wesentliches Merkmal der Bukolik ist die Liebe. Liebe und Gesang sind der Lebensinhalt der Hirten und die Liebe ist auch das bevorzugte Thema ihrer Lieder. Dabei kann die Liebe wie im Falle des besungenen Daphnis eine unglückliche sein, die tragisch mit dem Tod endet. Liebesleid und der daraus resultierende Tod, bzw. die Todessehnsucht sind wichtige Themenkomplexe in Theokrits Idyllen.

Die statische Weltauffassung ist auch für den römischen Dichter Vergil (70 – 19 v. Chr.) in den zehn Eklogen¹⁶⁰ des *Bucolicon liber* das wichtigste Strukturmerkmal seiner Idyllen. Er modifizierte aber auch den Vorstellungskreis des Pastoralen. Ebenso wie Theokrit beschreibt er ländlich – idyllische Orte, die mit allen Aspekten eines *locus amoenus* ausgestattet sind. An ihm treffen historische Personen, göttliche Wesen und Hirten zusammen, um sich gemeinsam dem Gespräch und Gesang zu widmen. Während Theokrit das bukolische Geschehen in Sizilien angesiedelt hatte, führt Vergil Arkadien als den Ort der Handlung ein. Allerdings ist damit weniger der geographische Ort in Griechenland, als vielmehr ein symbolischer idealisierter Ort der Dichtung gemeint. Ein *locus amoenus*, der von Vergil noch viel nachdrücklicher als Theokrit zu einem reinen Kunstraum, zu einer „poetischen Landschaft“, zu einem geschlossenen Ort der Dichtung von mythischer Ferne stilisiert wird. Auch bei den Bewohnern von Vergils Arkadien dreht sich alles um die beiden Pole menschlichen Leids: Liebesleid und Tod. Allerdings tangieren sie nicht die (dichterische) Gegenwart in Form von Handlungen, sondern werden nur in den Gesängen und Gesprächen thematisiert und damit immer entweder in die Zukunft oder in die Vergangenheit verlegt. Dies erzeugt den elegisch - wehmütigen Stimmungsgehalt, „that vespertinal mixture of sadness and tranquillity“, der kennzeichnend für die Eklogen ist.¹⁶¹

Ein Aspekt, der eintausendfünfhundert Jahre später, in der Renaissance, von Jacopo Sannazaro in seinem Roman *Arcadia*, der 1480 entstand und 1504 erschien, bewusst übernommen wurde. Wie bei Vergil ist sein Arkadien ein fernes ideales Land der Dichtung, eine verklarte Schäferwelt, die allerdings bei Sannazaro nur noch einen Abglanz des vergangenen verlorenen Goldenen Zeitalters, der Antike, darstellt. Aus diesem Gefühl des Verlusts und der Trauer geht ein melancholischer Stimmungsgehalt hervor, ein elegisch - kontemplativer Ton, der gemäß Panofsky über hundert Jahre später in den „Et in Arcadia Ego

¹⁵⁹ Böschstein – Schäfer 1977, S. 9.

¹⁶⁰ Der Begriff „*éclogae*“ bedeutet „ausgewähltes Gedicht“. Da Vergils Eklogen alle einen bukolischen Gehalt haben, wurden die Worte Ekloge und Bukolik im Laufe der Zeit synonym verwendet, Bernhard 1977, S. 144.

¹⁶¹ Panofsky 1955, S. 300 ff. Zum Symbol dieser elegischen Grundstimmung wird in vielen späteren textuellen und bildlichen Darstellungen pastoraler Sujets der Grabhügel des Daphnis aus Ekloge V. Er wird zu einer Chiffre für Sehnsucht, Kontemplation und Verklärung werden.

– Bildern“ Guercinos und Poussins seine Umsetzung fand.¹⁶² Ein weiteres Moment in Sannazaros *Arcadia*, das für die bildlichen Darstellungen des pastoralen Sujets entscheidend sein wird, sind ausführliche Schilderungen der Landschaft, in die sich der Mensch harmonisch eingliedert, wobei die Beschreibung der Atmosphäre und der Naturstimmung im Vordergrund steht.¹⁶³

Dieser letztgenannte Aspekt in Verbund mit dem antiken Modell des *locus amoenus* fließt erstmals in der venezianischen Malerei des Quattrocento in die Landschaftsdarstellungen mit ein. Giovanni Bellini umfängt das heilige Personal auf seinen Andachtsbildern mit pastoralen Hintergründen, stimmungsvolle idyllische Landschaftsausschnitte, die aber in ihrer Symbolik immer an die religiöse Aussage des Bildes gebunden bleiben. Etwas später bei Giorgione verschmelzen Mensch und Natur zu einer Einheit, wobei das Pastorale sich vom christlich-religiösen Kontext befreit hat, aber sich in seiner Motivik auch nicht direkt aus der pastoralen Dichtung ableiten lässt. Vielmehr wird die der Dichtung zu Grunde liegende Vorstellungswelt frei umgesetzt. Giorgione und etwas später Tizian schufen primär „visuelle“ Pastoralen, verbildlichte Dichtungslandschaften, poetische ideale Räume, die „...immer ein Element der inhaltlichen Unbestimmtheit...“¹⁶⁴ auszeichnet. Als Beispiel kann das *Ländliche Konzert* (Abb. 29) im Pariser Louvre herangezogen werden, das Giorgione, bzw. dessen Schüler Tizian zugeschrieben wird und vermutlich von Tizian nach Giorgiones Tod vollendet wurde. Dargestellt ist eine traumhafte unwirkliche Ideallandschaft, in der Mensch und Natur eine friedvolle Einheit eingehen. Der dargebotene Landschaftsausschnitt ist mit allen Aspekten des antiken *locus amoenus* ausgestattet. An einem idyllischen abgeschlossenen Ort mit Quelle kommen Menschen zusammen, die sich dahingelagert der Musik widmen. In seiner verklärten kontemplativen Stimmung bleibt das Bild allerdings primär eine freie visuelle Umsetzung pastoralen Inhalts, das thematisch nicht direkt an eine literarische Vorlage gebunden ist.¹⁶⁵

Ebenso kann dies für Tizians Spätwerk *Schäfer und Nymphe* (Abb. 30) im Kunsthistorischen Museum in Wien festgestellt werden. Christoffel, der sie als „...vielleicht die bedeutendste Pastorale der italienischen Malerei...“ bezeichnet, sieht in dem Bild die „visionäre Schau“ einer Einheit von Mensch, Göttlichem und Natur in einer pastoralen Traumwelt umgesetzt.¹⁶⁶ Formal wird sie dadurch erreicht, dass Tizian die beiden Figuren mehr noch als bei Giorgione farblich und kompositionell mit dem Landschaftsraum „verwebt“. Auch wenn Maisak in dem

¹⁶² Panofsky 1955, S. 304 – 20; Maisak 1981, S. 59 ff.

¹⁶³ Maisak 1981, S. 63 ff.

¹⁶⁴ Ebd., S. 90 - 99.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu Rudolf Wittkowers Aufsatz *L' Arcadia e il Giorgionismo*, in: *Umanesimo Europeo e umanesimo veneziano*, Vittore Bianco (Hg.), Venedig 1963, S. 473 - 484. Er sieht in Giorgiones Bildern insbesondere den melancholischen Stimmungswert, den die pastorale Dichtung der Renaissance auszeichnet und die vom Verlust der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur herrührt, bildlich umgesetzt. Eine neuere Interpretation des Bildes im Kontext von Sannazaros *Arcadia* bietet Giancarlo Maiorino, wobei er das Bild Tizian allein zuschreibt: *Titian's Concert Campêtre and Sannazaros Arcadia: Titology an the Invention of the Renaissance Pastoral*, in: *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, London 1996, S. 53 – 78.

¹⁶⁶ Christoffel 1952, S. 92.

ruhigen statischen Charakter des Bildes den „essentiellen Gehalt“ der antiken Bukolik wiedergegeben sieht,¹⁶⁷ so rekurriert auch hier der Künstler nicht direkt auf eine literarische Vorlage. Zwar verweisen der nur angedeutete Naturraum, das Lagerungsmotiv, der Flöte spielende Hirte, die Nymphe auf dem Pantherfell und die Ziege im Bildhintergrund auf die antike Hirtendichtung, ebenso wie der elegische Stimmungswert, der das Sujet als unerreichbare Wunschwelt fernab von Realität und Zivilisation durchzieht auf Sannazaro hindeuten könnte, doch zeichnet auch hier das Pastorale ein Moment der thematischen Unbestimmtheit aus. Dargestellt ist ein Idealzustand, der nur noch indirekt auf die literarischen Quellen rekurriert.

In der venezianischen Malerei des Cinquecento bildeten sich erstmals Darstellungskonventionen für das pastorale Sujet heraus, die dessen Verbildlichung lange Zeit prägen sollten. In der römischen Malerei des Seicento wurde das Idylle – Modell von Malern wie Adam Elsheimer, Claude Lorrain oder Nicolas Poussin weitertradiert, aber auch modifiziert, so dass die Landschaftsgestaltung mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses rückte und die Figur der Naturdarstellung untergeordnet wurde.¹⁶⁸

Ein Aspekt, der auch in der venezianischen Malerei des Settecento beibehalten wurde. Neben Marco Ricci und Gaspare Diziani waren es vor allem Giuseppe Zais (Abb. 31 – 34) und Francesco Zuccarelli, die als „paesaggisti d’Arcadia“ in die Kunstgeschichte Eingang fanden. Ihre Bilder geben mit Vorliebe idyllische Sommerlandschaften mit Bächen, Brücken, Mühlen, Lichtungen und Bauernhäuschen wieder, die mit Hirten, Wäscherinnen, Fischer, Jäger und Reiter bestückt wurden. Dekorative Landschaften, die nicht mit der antiken Bukolik in Verbindung gebracht werden können und ebenso wenig im Sinne Sannazaros eine verloren gegangene Welt sehnsüchtig heraufbeschwören. Sie sind keine verbildlichten Dichtungslandschaften, sondern idealisierte idyllische Landschaftsprospekte, die mit konventionell gewordenen Versatzstücken des Pastoralen eine Schäferwelt à la mode entstehen lassen. Heitere Szenen aus einem, jeglicher Realität enthobenen Hirten- und Landleben werden in einer leichten, gefälligen Manier in weite Landschaften eingebettet. Der Begriff des Arkadischen „...wird zur konventionellen Sammelbezeichnung aller auf irgendeine Weise idealisierten Pastoralen, die man nun eher in einer glücklichen Gegenwart als in einer distanzierenden mythischen Vergangenheit zu sehen geneigt ist...“.¹⁶⁹ Die Bilder sind inszenierte Darstellungen einer „arkadischen Spielwelt“. Der antike *locus amoenus* wird zu einem Lustort, einem Ort des erotischen Vergnügens und des pastoralen Spiels einer gehobenen Gesellschaft in einer dekorativen Parklandschaft. Unter dem Einfluss von Antoine Watteaus *fête galantes* – Darstellungen, die ihren Ursprung in der artifiziellen, von der Etikette bestimmten, höfischen Welt in Frankreich haben, wird die Motivik des Pastoralen ein

¹⁶⁷ Maisak 1981, S. 124/25.

¹⁶⁸ Genauer bei Ebd., S. 129 – 193.

¹⁶⁹ Ebd., S. 194.

aus seinem ursprünglichen Kontext gelöstes Zitat. Bilder mit pastoralem Sujet dienten neben der aristokratischen Selbstbespiegelung auch dekorativen Zwecken, wie anhand der vier Gemälde von Guiseppe Zais deutlich wird. Sie stammen aus dem Palazzo Reale in Venedig. Ihr rechteckiges Format mit dem nach oben eingezogenen halbrunden Abschluss verweist bereits auf deren Funktion als Ausstattungsstück eines Innenraums. Die Themen zielen auf Unterhaltung ab. Mit Versatzstücken des antiken *locus amoenus* wie der Quelle oder dem Brunnen unter hohen Bäumen wird eine Parklandschaft gestaltet, in der sich à la Watteau aristokratisches Personal und Komödianten hingelagert haben, um sich zu vergnügen und gemeinsam zu musizieren.

Inwieweit treffen nun Aussagen der Forschung zu, die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Ländlichen Idylle* durchziehe „una particolare vena arcadica“, bzw. in ihnen seien die idyllischen Vorstellungswelten eines Zais oder Zuccarelli zu finden?¹⁷⁰ Die skizzierte Genese des Bildbegriffs Pastorale lässt bereits erahnen, dass die Bilder dem nur sehr bedingt gerecht werden. Weder ist in ihnen die pastorale Bildsprache der venezianischen Malerei des Settecento, noch die einer älteren Zeit umgesetzt. Zwar bediente sich Piazzetta aus dem pastoralen Bildrepertoire, doch „weht kein arkadischer Hauch“ in ihnen, wie Keller treffend feststellte.¹⁷¹

Vergleicht man die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* mit den Bildschöpfungen von Zais, so fallen insbesondere die Unterschiede auf. Die geselligen und heiteren Bildwelten eines Zais entfalten sich durchweg auf kleinen Formaten. Sie stellen ein idealisiertes Landleben dar oder aber eine am höfischen Stil Watteaus orientierte galante Idylle. Seine Figuren sind harmonisch in die Landschaft eingegliedert, deren Ausgestaltung viel Raum einnimmt. Sie fungiert als Stimmungsträger und entspricht in ihrer Gestaltung dekorativen Ansprüchen. In Piazzettas Bildern kennzeichnen nur einige wenige Elemente chiffrageartig den Bildraum als Außenraum. Die Naturdarstellung, der Landschaftsraum ist für Piazzetta absolut zweitrangig. Die Figuren bestimmen den Bildraum und diese trifft der Betrachter nicht in einem geselligen heiteren Stelldichein an.¹⁷² Sie ruhen in sich, ihre Handlung beschränkt sich auf ein Minimum. Auch wenn die *Indovina* ein narratives Bildgeschehen auszeichnet, so wird dennoch die weibliche Hauptfigur nicht von ihm tangiert, sondern widmet ihre ganze Aufmerksamkeit dem Betrachter. Farbgebung und Lichtregie unterscheiden sich völlig von den Bildern Zais', so dass auch kein heiterer Stimmungswert erzeugt wird.

¹⁷⁰ Mazzariol, Pignatti 1957, S. 312. Ebenso u.a. Arslan 1936, Bd. 1, S. 196; Pallucchini fühlte sich in der „Stimmung“ der Bilder an Zais und Zuccarelli erinnert, 1942 S. 17; Ebd. 1956, S. 33.

¹⁷¹ Keller 1990, S. 55.

¹⁷² Seine Zeichnungen für Buchillustrationen kämen am ehesten den pastoralen Stereotypen des Settecento nahe. Geselliges Beisammensein, Konversation und Musik bestimmen viele Zeichnungen, auch wenn in ihnen die Landschaft ebenfalls nur angedeutet bleibt, Vgl. hierzu Abb. 11 und 18.

Insbesondere in den Schulenburg – Pastoralen ruft das kontrastive Helldunkel und das statische In – sich - ruhen der Figuren eine nachdenkliche melancholische Stimmung hervor. Doch berechtigt diese Feststellung ebenso wenig zu der Annahme, in den Bildern einen elegisch - kontemplativen Stimmungswert, wie er sich in der venezianischen Malerei bei Giorgione oder Tizian findet, umgesetzt zu sehen.

Bevor näher auf diesen Aspekt eingegangen wird, sollen die Bilder einem Vergleich mit dem antiken Konzept der Idylle, wie es Theokrit in seiner Bukolik entwarf, unterzogen werden. Hierbei fällt auf, dass vor allem die Landschaftskürzel in der Chicagoer *Pastorale* den Elementen eines *locus amoenus* entsprechen. Im Bildvordergrund befindet sich ein Gewässer, an den vertikalen Bildrändern zeichnen sich Bäume ab. Alle Figuren sind in ihrer Kleidung als Landbewohner gekennzeichnet, die Frau hält sogar einen Hirtenstab in der Hand. In ihr setzte Piazzetta auch das Lagerungsmotiv um. Die Frau sitzt entspannt und ruhig auf einer Anhöhe. Der kleine Junge mit dem Korb voller Weintrauben könnte als Knabe Bacchus gedeutet werden, so dass auch das numinose Element der Idylle vertreten wäre.¹⁷³ Und ein weiteres wichtiges Merkmal der Idylle fand seine Umsetzung: die Vorherrschaft des Räumlich – Zuständlichen, was die Handlung auf ein Minimum reduziert und ein zeitungebundenes Dasein der Figuren evoziert.

Abgesehen davon, dass Piazzetta der Figur ungleich mehr Gewichtung zukommen lässt als der Natur, fehlt ein anderes wichtiges konstitutives Merkmal des Pastoralen: Die Figurengruppe zeichnet kein geselliges, der Muße und Musik gewidmetes Beisammensein aus. Ebenso sind die Figuren in ihrer Bedeutung ungleich gewichtet. In dem Bild findet eine Hierarchisierung der Figuren statt, die Piazzetta durch seine Lichtregie noch zusätzlich unterstreicht. Der Beleuchtungssituation haftet etwas willkürliches und zugleich Figuren – hierarchisierendes an, was eine leichte Dissonanz im Bildgefüge hervorruft. Während sich alles Licht auf die Frau konzentriert, verschwimmen die beiden männlichen Figuren beinahe mit dem dunklen Hintergrund. Es findet keine Kommunikation unter den Figuren statt, eine jede steht für sich isoliert im Bildraum, auf sich selbst bezogen oder auf den Betrachter. Ebenso wenig entspricht der prononcierte Blickkontakt mit diesem, der in allen drei Bildern festzustellen ist, den Darstellungskonventionen pastoralen Sujets, in dem die Figuren ganz mit sich selbst und ihren gemeinschaftlichen Handlungen wie dem Musizieren beschäftigt sind. Auch das Motiv der Jagd im Vordergrund, das dem Bild ein gewisses Bewegungsmoment beschert, stört das Harmonie – Prinzip der Idylle.

Ebenso lässt sich der dunkle düstre Hintergrund nur schwer mit den Darstellungskonventionen des Pastoralen vereinen. Zwar hat auch Tizian in *Schäfer und Nymphe* (Abb. 30) seine Figuren mit einem unbestimmbaren düstern Landschaftshintergrund umfassen, doch versuchte er darin die visuelle Umsetzung der Einheit von Mensch und Natur, indem er allen

¹⁷³ Diese Deutung des Knaben schlugen Jones 1981, Bd. 2, S. 43 und Heimbürger 1987, S. 36, Anm. 29 vor. Knox (1992) schloss sich dem an, S. 190.

Bildelementen ein ähnliches Kolorit gab. In den drei Bildern Piazzettas fehlt hingegen ein Bildraum, wenn nicht sogar ein Naturraum. Der Hintergrund hat insbesondere in den Schulenburg – Pastoralen den Charakter einer Wand, die wie eine Folie zur Hervorhebung der Figuren dient. In der Kölner *Idylle* können die gleichen Dissonanzen festgestellt werden. Die weibliche Zweifigurengruppe wurde hell ausgeleuchtet und damit bewusst abgesondert von der verschatteten männlichen Zweifigurengruppe im Bildvordergrund. Der Zeigegestus des Bauernjungen kann nicht so recht mit der dargebotenen Szene in Zusammenhang gebracht werden, obgleich er sich damit an den Betrachter wendet. Dem in das Bildgeschehen schauenden Kuhkopf am rechten Bildrand haftet etwas willkürliches an. Die Kleidung weisen die Figuren nicht nur unterschiedlichen sozialen Schichten zu, sondern auch unterschiedlichen Epochen. Dies alles sind irritierende Momente, die das auf den ersten Blick scheinbar so harmonische Bildgefüge subtil, aber nachhaltig stören. Sie widersprechen den Darstellungskonventionen des Pastoralen, dessen Bildsprache sowohl formal als auch inhaltlich auf Harmonie und Einklang abzielt.

Somit stellen weder die *Idylle* noch die anderen beiden Bilder ein Ort der Dichtung von mythischer Ferne im Sinne Vergils dar und noch viel weniger ein verlorenes Goldenes Zeitalter im Sinne Sannazaros. Der melancholische Unterton, den insbesondere die *Pastorale* auszeichnet und der sich auch zu einem gewissen Grad in der weiblichen Rückenfigur der Kölner *Idylle* manifestiert, kann nicht mit dem elegischen Stimmungswert gleichgesetzt werden, den Panofsky, basierend auf der Erkenntnis von Vergänglichkeit, in den Bildern Guercinos und Poussins herausarbeitete. Er hängt vielmehr, wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll, mit den festgestellten bildimmanenten Dissonanzen zusammen. Er ist nicht auf eine längst der Vergangenheit angehörende Ausdrucksdimension des Pastoralen zurückzuführen, sondern vielmehr der Ausdruck eines Wandels, der sich in den Bildern vollzieht. Eines Wandlungsprozesses, den Hellmut Petrocini auch in der Hirtendichtung des Seicento bemerkte und den er mit dem „Wesen der Tradition“ zu erklären suchte, „...das eben darin besteht, dass eine Form, die ursprünglich lebendiger Ausdruck war, zur Konvention wird, zur Hülle, die nicht mehr ausdrückt, sondern verbirgt und unter Umständen einen ganz anderen Inhalt aufnimmt, ohne dass weder die Zeitgenossen noch die Späteren diesen Unterschied zunächst bemerken.“¹⁷⁴ Unserer Auffassung nach kann Petrocinis Feststellung ebenso auf die Darstellungen pastoralen Sujets im Settecento übertragen werden. Nicht nur, dass das pastorale Bildsujet zu einer dekorativen Hülle, zu einer inszenierten Hirtenwelt der Oberschicht geworden ist, sondern dass sich wie im Falle der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* unter dieser Hülle auch ein grundlegender Wandel der Bildsprache vollzieht, in dem sich eine – bewusste oder unbewusste – Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksdimensionen manifestiert.

¹⁷⁴ Petrocini 1930, S. 280.

4.1. Die Kunstform Capriccio

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, dass sich die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* nur sehr bedingt den Bildkategorien des Pastoralen und des Genre fügen. Vielmehr erhält man den Eindruck, Piazzetta habe sich nach Gutdünken aus beiden Bereichen bedient. Aufgrund dessen soll eine Kunstform zur Disposition gestellt werden, zu deren Merkmalen die kalkulierte Willkür und das Spiel mit Verweisen gehört. Sie stellt keine eigene Gattung dar, sondern kann vielmehr als eine „ästhetische Kategorie“ oder ein „produktionsästhetisches Prinzip“ verstanden werden. Die Rede ist vom Capriccio.¹⁷⁵

Der Begriff des Capriccio als ästhetische Kategorie fand insbesondere vom 16. bis 18. Jahrhundert in den Bereichen der Musik, der Dichtung und der bildenden Kunst Verwendung. Das gemeinsame Moment in Theorie und Praxis ist ein stark subjektiv ausgerichtetes Kunstschaffen, das im Kunstwerk manifest wird. Capricci sind Zeugnisse einer künstlerischen Freiheit, die in Auseinandersetzung mit den herrschenden künstlerischen Normen entstehen, indem sie diese – mal bewusst mal unbewusst – hinterfragen und hintergehen.

Für die Forschung gestaltet sich der Umgang mit diesem „Irrlicht der Kunstgeschichte“ als äußerst problematisch, denn „...das Capriccio war und ist keine Schublade im System kunsthistorischer Erkenntnispraxis...“ wie Ekkehard Mai resümierend feststellte.¹⁷⁶ Es ist vielmehr eine dynamische Größe, die sich durch vielfältige Erscheinungsformen in der Praxis und durch eine begriffliche Dehnbarkeit in der Theorie auszeichnet. Es lassen sich daher bei den infrage kommenden Kunstwerken nur schwer einheitliche formale und ikonographische Leitlinien ausmachen.

Wie bereits erwähnt, kann das Subjektive, das dem Capriccio immer innewohnt, als gemeinsamer Nenner in Theorie und Praxis ausgemacht werden. Das Capriccio definiert sich nicht nur über den subjektiven Akt des Künstlers, sondern auch über die subjektive Meinung des Rezipienten, sei er nun der barocke Kunsttheoretiker oder der heutige Bildbetrachter. Denn gerade weil das Capricciohafte nur bedingt einem abfragbaren Normgefüge unterliegt und sich in Regelverstößen manifestiert, die erkannt und - in einem gewissen Sinne akzeptiert

¹⁷⁵ Roland Kanz erläutert in seiner ausführlichen und grundlegenden Arbeit *Die Kunst des Capriccio* von 2002 die Herkunft und Entwicklung des Capriccio – Begriffs in Renaissance und Barock, wobei er das Capriccio als eine ästhetische Kategorie und dynamische Größe im kulturellen System begreift. Lucrezia Hartmann war die erste, die im Bereich der Kunstgeschichte dem Phänomen des Capriccio in ihrer Dissertation „*Capriccio*“ – *Bild und Begriff* von 1971 (1973 veröffentlicht) nachspürte. Ihre Untersuchung ist auf die Druckgraphik beschränkt und basiert auf Peter Halms unvollständiges Verzeichnis druckgraphischer Folgen, die er in seinem Artikel zum Capriccio im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* zusammentrug, Stuttgart 1954, S. 329 - 335. Den ersten Versuch, das Capriccio als einen in allen Künste auftretenden kunsttheoretischen Begriff zu fassen, unternahm Enrico Crispolti in der *Enciclopedia Universale dell' Arte*, Venedig, Rom 1958, S. 103 - 110. Die Ausstellung *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya* in den Jahren 1997/98 zeigte in einem materialreichen Überblick, wie verschieden das Capriccio in Graphik und Malerei in Erscheinung treten kann. Die Beiträge des parallel dazu ausgerichteten Kolloquiums wurden 1998 unter dem Titel *Kunstform Capriccio: Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne* veröffentlicht. Ausstellung und Kolloquium versuchten, mit dem Schwerpunkt auf das 16. - 18. Jahrhundert, das Vor - moderne des Capriccios, das in seiner Struktur als produktionsästhetisches Kunstprinzip begründet liege, exemplarisch herauszuarbeiten.

¹⁷⁶ Rees, in: Mai, Rees 1998, S. 9/10.

- werden müssen, entscheidet der Rezipient mit, ob er es in einem Kunstwerk verwirklicht sieht oder nicht. Das Capriccio ist ein Begriff, der sich in einem ständigen Diskurs befindet, an dem beide Parteien, Künstler und Rezipient, beteiligt sind und in dem „...das in ihm zirkulierende Wissen nicht als etwas bereits Existierendes vorgefunden, sondern überhaupt erst erzeugt“ wird.¹⁷⁷

Aufgrund dieser Schwierigkeiten, die in der diffusen Begrifflichkeit des Capriccio begründet liegen, soll versucht werden, nach einem etymologischen und kunsttheoretischen Abriss, einige wichtige Bildstrategien des Capriccio herauszukristallisieren, die auf eine Störung des Gewohnten, auf Verblüffung und Überraschung abzielen. Hierbei wird das Augenmerk vor allem auf das venezianische Settecento gerichtet, einer Hochburg capriccesker Bildpraxis. Nur auf dieser Basis kann das darauffolgende Kapitel eröffnet werden, in dem die für unseren Argumentationszusammenhang zentrale Frage an die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* gestellt werden soll, inwieweit ihre Bildstrukturen einer capriccesken Bildpraxis verpflichtet sind.

Das Wort Capriccio hat zwei etymologische Linien. Die ältere geht auf Dantes *Divina Comedia* zurück. In dem Text findet das Verb „raccapricciare“ Verwendung, das aus der florentinischen Umgangssprache stammt. Die Dante - Kommentare tradierten das daraus abgeleitete Substantiv „capriccio“, welches ein Kompostium aus den Volgare - Worten „capo“ (Kopf) und „riccio“ (Igel) darstellt und eine Umschreibung für die zu Berge stehenden Haare in Zuständen der Angst ist. Das Substantiv Capriccio kann in diesem Kontext als eine Metapher für haarsträubendes Grauen verstanden werden. Die zweite etymologische Linie erfährt erst im frühen 16. Jahrhundert ihre Verbreitung und betont den Moment des Unvorhersehbaren. Hier wurde der Wortstamm von dem italienischen Wort für Ziege, „capra“, abgeleitet, der demnach seinen Ursprung in dem lateinischen Wort „capricius“ (ziegenbocksartig) habe, und im übertragenen Sinn Launen und ungewöhnliche Einfälle bezeichne, die mit unerwarteter Plötzlichkeit, wie die Bocksprünge einer Ziege, auftreten können.¹⁷⁸

Bevor der Begriff des Capriccio zu einer ästhetischen Kategorie in der Kunsttheorie wurde, fand er, basierend auf der zweiten jüngeren etymologischen Wurzel, als Metapher für sprunghafte Einfälle in der italienischen Burleske des Seicento seine Verbreitung. Insbesondere durch Francesco Bernis Lyrik, so dass das „Capriccio bernesco“ bald zu einem feststehenden Begriff wurde, der den intuitiven witzigen Gedankensprung als das wichtigste künstlerische Mittel seiner Poesie hervorhob.¹⁷⁹

Giorgio Vasari ist der erste Theoretiker, der den Capriccio – Begriff auf die bildenden Künste anwandte. Er führte ihn in seinen beiden Ausgaben der *Vite de' più eccellenti architetti*,

¹⁷⁷ Kanz 2002, S. 11.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu ausführlich Kanz 2002, S. 31 - 41; auch Hartmann 1973, S. 7 – 11.

¹⁷⁹ Kanz 2002, S. 44 – 50.

pittori, et scultori italiani von 1550 und 1568 aus dem Bereich der Burleske in die Kunsttheorie ein. Bei Vasari kommt dem Capriccio ganz selbstverständlich der Status eines kunsttheoretischen Terminus zu. Er wird sogar zu einem wichtigen Leitbegriff und erfährt durch ihn die für die spätere Kunsttheorie entscheidenden Ausprägungen seiner Bedeutungsebenen. Er wird in den *Viten* als ein historischer Begriff eingesetzt, mit dem Künstler und Kunstwerke rückblickend bedacht werden, so dass trotz der vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten als übergreifende Grundbedeutung des Capriccio die Bezeichnung von etwas Außergewöhnlichem und Neuem in der Kunst gelten kann. Das Capriccio wird zu einem Charakteristikum für Kunstwerke, die eine „maniera moderna“ auszeichnet. Unter der „maniera moderna“ versteht Vasari einen besonderen Einfall, eine Novität in der Bildidee, die sich deutlich von der vorangegangenen Kunst und der vorbildlichen Kunst der Antike unterscheidet.¹⁸⁰

Kanz unterscheidet drei Bedeutungsgruppen in der Verwendung des Capriccio - Begriffs bei Vasari. Zum einen benutzt er ihn im Sinne eines plötzlichen Einfalls des Künstlers, der in Details größerer Bildkompositionen seine Umsetzung findet, wie zum Beispiel in der ungewöhnlichen, neuartigen Darstellung einer Figur oder in der rahmenden ornamentalen Verzierung als Grotteske. Zum anderen findet der Begriff als ein Synonym für künstlerischen Einfallsreichtum Verwendung, durch den überhaupt erst etwas Neues in der Kunst entstehen kann. In dieser Bedeutung wird das Capriccio am häufigsten verwendet, sie schließt auch völlig neue Bildfindungen mit ein und betont die geniale Schöpferkraft des Künstlers. Der dritte Bereich umfasst die Extravaganz eines Künstlers, bzw. seiner Malweise.¹⁸¹

Das Capriccio ist für Vasari ein Fortschrittsbegriff. Dies zeigt auch die inhaltliche Verklammerung der Wörter „invenzione“ und „capriccio“ in den *Viten*, die beide das zuvor noch nie Dagewesene bezeichnen.¹⁸² Ohne hierbei die überindividuelle Gesetzmäßigkeit vom „disegno corretto e regolato“, die zentrale Stellung der Historie und somit die Maximen zu negieren, die Giovanni Battista Alberti für das rechte Kunstschaffen über hundert Jahre zuvor formulierte, begreift Vasari das Capriccio als einen Bildwert, der die Historie in seiner Gesamtwirkung bereichern kann, indem er die Ikonographie erweitert. Denn nur die gelungene Verbindung von Erfindung und Urteilskraft, basierend auf dem Regelwerk des „disegno corretto“, bringe das vollkommene Kunstwerk hervor.

Weitere Theoretiker wie Giovanni Paolo Lomazzo oder Federico Zuccari stehen in einer direkten Nachfolge Vasaris, indem sie das Capriccio als eine wichtige Form künstlerischen Ausdrucks verstehen, das sich in kleinen ikonographischen Neuerungen, originellen Einfällen oder Kunstgriffen äußert, einen Bildvorwurf bereichert und ihn in seiner Gesamtwirkung im

¹⁸⁰ Im folgenden beziehe ich mich vor allem auf Kanz 2002, S. 17 – 30; ebenso auf Mai (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 35 – 53; Hartmann (1973) geht auf Vasari nur knapp und sehr allgemein gehalten ein, S. 26/27.

¹⁸¹ Kanz 2002, S. 108 ff. Als Beispiel für den dritten Bedeutungsbereich kann das Werk Tintoretts gelten, da er dem Disegno wenig Gewicht beimisst und er dennoch viele außergewöhnliche Bildideen hatte, S. 113.

¹⁸² Ebd., S. 114 – 118.

Sinne des angemessenen Ausdrucks zu steigern im Stande ist. Oder aber es findet als Ornament in der Umrandungszone der Historie, bzw. im Rahmen eines dekorativen Raumprogramms seinen Platz. Wie bei Vasari bleibt das Capriccio als ein bereichernder Modus der Gesamtdarstellung oder als Ornament der Historie untergeordnet. Ihm wird kein autonomer Bildwert zugestanden.¹⁸³

Die Zeit der Gegenreformation und des Tridentinums, das von 1545 bis 1563 abgehalten wurde und das die Abspaltung der reformatorischen Kirchen von der katholischen Religionsgemeinschaft nicht verhindern konnte und in Italien für eine restriktive Kunstgesinnung Platz machte, ließ auch andere Stimmen zu Wort kommen. Der künstlerischen Freiheit und „invenzione“ wurden engere Grenzen gesetzt. Die Kunst sollte weniger einem spontanen Ausdruckswillen und der Phantasie entspringen, als vielmehr sich dem decorum und folglich der richtigen Anwendung der Regeln verpflichtet sehen. Als ein Verfechter dieses Denkens wäre Giovanni Andrea Gilio zu nennen, in dessen Traktat *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l' istorie* von 1564 der Capriccio – Begriff erstmals in aller Deutlichkeit pejorativ konnotiert wurde, indem er die Subjektivität des künstlerischen Schaffens als etwas Unangebrachtes betrachtete, da es dem Prinzip der Nachahmung und dem decorum zuwiderlaufe.¹⁸⁴

Mit Cesare Ripas *Iconologia* von 1593 bekamen die Künstler ein Kompendium an die Hand, das die gegenreformatorischen Ideen zur rechten Darstellung erstmals in einem Katalog fester und vorbildlicher Bildmuster formulierte und zusammenfasste. Der tendenziell negative Begriffsgebrauch des Capriccio, das bereits in der ersten Ausgabe als ein in einer Personifikation darstellbarer abstrakter Bildwert aufgenommen wurde und zu dem in der ersten bebilderten Paduaner Ausgabe von 1603 ein Holzschnitt (Abb. 35) angefertigt wurde, zeigt sich hier in aller Deutlichkeit.¹⁸⁵ Seine Verkörperung ist ein Jüngling im bunten Narrenkleid, der mit den Attributen der Federkrone, des Blasebalgs und der Sporen versehen wurde. Während der kommentierende Text die Jugendlichkeit und die Buntheit der Kleidung mit Unbeständigkeit in Verbindung bringt, steht der Blasebalg für das Anfachen unkontrollierter Gedankenflüge und plötzlicher Einfälle. Narrenkleid und Federkrone weisen das Capriccio zugleich als etwas Verrücktes aus. Aber Ripa unterlegte dem Capriccio – Begriff nicht nur einen negativen Sinn, indem er es mit den Attributen der Narrheit auszeichnete, sondern konstruierte auch eine positive Sinnenebene, indem er in dem letzten Satz schreibt, dass die Sporen und der Blasebalg dazu dienen sollen, den Tugenden zu huldigen und die Laster „anzuspornen“.

¹⁸³ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura* von 1584; Federico Zuccari *L'idea de' pittori, scultori, et architetti* von 1607. Kanz untersucht die Verwendung des Capriccio – Begriffs in beiden Schriften ausführlich, 2002, S. 176 – 197; Vgl. auch Hartmann 1973, S. 27/28 und S. 31/32.

¹⁸⁴ Ebd., S. 152 – 162; Vgl. auch Hartmann 1973, S. 37/38.

¹⁸⁵ Die Tatsache, dass das Capriccio zu den Personifikationen zählte, die in der Ausgabe von 1603 eine Illustration erhielten, deutet Kanz als Zeichen der herausgehobenen Stellung, die dem Begriff zukam, 2002, S. 161 ff.; Ebd., in: Mai, Rees 1998, S. 23 - 28.

Die klassizistische Kunstanschauung im 17. Jahrhundert, die den schöpferischen Akt als intellektuelle, auf der Ratio basierende Leistung verstanden wissen wollte, übernahm diese Sichtweise. Auch wenn André Félibien (1666) dem Capriccio als bereichernden Einfall im Bild durchaus ein gewisses Recht zugestand, so findet er bei ihm dennoch hauptsächlich negativ konnotiert Verwendung, da es für ihn ein irrationales Moment darstellt. Über ein Jahrhundert später erfährt er bei Francesco Milizia 1787 in dem von ihm herausgegebenen *Dizionario delle Belle Arti del Disegno* seine strengste Absage. In Auseinandersetzung mit der Architektur des Sei- und Settecento wird bei ihm das Capricceske zu einem Ausdruck krankhafter Sucht nach Ungewohntem und Abwechslung. Es umfasst alle Elemente, die als funktionsloser Zierrat oder Spielerei und nur für das „Augenvergnügen“ da seien und einen klaren Verstoß gegen das decorum darstellen.¹⁸⁶

Allerdings konnten weder gegenreformatorische noch klassizistische Anschauungen eine Ausbreitung capriccesker Bildstrukturen verhindern, die sich auch bald von ihren kunsttheoretischen und - praktischen Platzzuweisungen als einfallsreicher Kunstgriff im Bilddetail oder als Dekorationselement loslösten. 1617 wird der Begriff Capriccio erstmals von einem Künstler in Anspruch genommen, um mit ihm seinem Werk einen Titel zu geben und mit diesem Titel auf bestimmte Strategien der Darstellung zu verweisen. Es handelt sich hierbei um Jacques Callots kleinformatige Graphikfolge *Capricci di varie figure* (Abb. 36), die in Florenz entstand und knapp fünfzig Einzelblätter umfasst. Der Werktitel steht nicht nur für spontane Kreativität und Einfallsreichtum und damit für das Hervorbringen von etwas Neuem und Extravaganter Pate. Das Capriccio wird erstmals zu einer Art Bildprogramm erhoben, das eine Reihe von Bildstrategien subsumiert, die für spätere capricceske Bildproduktionen, und das nicht nur in der Graphik, richtungsweisend werden sollen.

Sowohl im Duktus als auch in der Thematik sind die Blätter auf den Betrachter ausgerichtet, mit dessen Wahrnehmung sie spielen. Sie haben keine übergeordnete Thematik, sondern weisen ganz unterschiedliche Bildsujets auf, so dass sie auch nicht in einer strikt einzuhaltenden Reihenfolge zu betrachten sind. Dargestellt sind Einzelfiguren, Figurengruppen oder Massenszenen, die in Darstellungen von Schlachten oder Festen ihre Umsetzung finden. Das Personal setzt sich aus Bauern, Figuren der Commedia dell'Arte oder Edelleuten zusammen. Aber nicht nur in der heterogenen Themenwahl möchte Callot dem Betrachter seine künstlerische Virtuosität und seinen Einfallsreichtum vor Augen führen, ebenso demonstriert er sein meisterliches Können in einer neuen, sehr feinen Radiertechnik.¹⁸⁷ Mit dieser kann er ein wichtiges Kompositionsprinzip zur Geltung bringen.

¹⁸⁶ Hartmann 1973, S. 42 – 45.

¹⁸⁷ Callot versah die Kupferplatte mit einem harten Firnis und bearbeitete diese mit der Échoppe, einem Grabstichel, der aufgrund seiner abgeschrägten Spitze mit ovalem Anschnitt durch leichte Drehung an- und abschwellige Linien hervorbringen konnte, so dass Kreuzschraffuren für Schattenpartien nicht mehr unbedingt benötigt wurden. Ohne diese Radiertechnik wäre die Feinheit der Zeichnungen Callots, die zum Teil mit der Lupe ausgeführt wurden, nicht möglich gewesen, Vgl. hierzu Busch (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 55 und Kanz 2002, S. 250, der weiterführende Literatur auflistet.

Die Blätter mit Darstellungen von Massenszenen präsentieren eine übergroße Figur im Bildvordergrund vor einem Getümmel an winzigen Figürchen im Bildhintergrund. Eine enorme Tiefenwirkung wird evoziert, die den Mittelgrund bewusst ausspart, so dass der Gegensatz von groß und klein, Einzelfigur und Figurenmasse besonders evident wird.¹⁸⁸

Das Capriccio kann somit eine spielerische Verbindung von Gegensätzlichem, sowohl in der Komposition als auch in der Themenzusammenstellung auszeichnen. Da die Vielfalt der Sujets keine eindeutige Blattfolge zulässt, gibt es auch keine blätterübergreifende Erzählung. Spätere, an Callot orientierte Graphikfolgen wie die *Figurine* (Abb. 37) von Salvator Rosa von 1656/57 gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie auch die bildimmanente Narration auflösen. Einzelfiguren oder Figurengruppen sind, ihrer Körperhaltung und Gestik nach zu schließen, in einer für den Betrachter nicht nachvollziehbaren Handlung begriffen oder sie reagieren auf etwas, das sich außerhalb der Bildfläche befindet, aber ebenso im Dunkeln bleibt. Ein weiteres irritierendes Moment ist, dass die Figuren Kleidung verschiedener Epochen tragen, was ebenso wenig zu einer stringenten Bildzählung beiträgt. Diese Verfremdungseffekte, die keinen schlüssigen Bildsinn zulassen, sollen die Phantasie des Betrachters anregen.¹⁸⁹

Das alles sind capricceske Bildstrategien, die in den venezianischen Graphikfolgen des 18. Jahrhunderts aufgegriffen und modifiziert werden.¹⁹⁰ Neben Piranesis *Carceri* – Serien, die in zwei Zuständen 1749/50 und 1761 erschienen, sind die zwei bekanntesten Graphikfolgen Giambattista Tiepolos *Vari Capricci*, die aus vierzehn Blättern besteht und in den 1740er Jahren erstmals veröffentlicht wurde und die *Scherzi di fantasia*, die dreiundzwanzig Blätter umfasst, in den 1740er Jahren ausgeführt wurde, aber erst in den 1750er Jahren unter dem Titel „Capricci“ in einigen Sammlungen auftaucht.¹⁹¹ Die zeitgenössische Bezeichnung setzte die Serien in einen direkten Bezug zu Callots Graphikfolge. Anhand eines Beispiels aus den *Scherzi di fantasia* sollen im folgenden die wichtigsten Charakteristika der Graphikzyklen Tiepolos vorgestellt werden, die auch zu einer weiteren Konkretisierung der capriccesken Bildpraxis beitragen.¹⁹²

Tiepolo vereint in seinen Radierungen in verschiedenen Variationen Figuren, die der Mythologie, dem Orient oder der Commedia dell' Arte entstammen. In flüchtig angedeuteten Landschaften mit antiken Fragmenten bestückt, werden sie zu exotisch anmutenden Gruppen zusammengestellt. Schlangen, Skelette und Totenköpfe verleihen den Szenerien etwas

¹⁸⁸ Busch (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 56.

¹⁸⁹ Kanz 2002, S. 285.

¹⁹⁰ Hierzu genauer Busch (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 57 – 60.

¹⁹¹ Zu der etwas verwirrenden Editionsgeschichte und der Titelvergabe siehe Büttner (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 157 und die dort erwähnte weiterführende Literatur.

¹⁹² Im folgenden beziehe ich mich vor allem auf Büttner (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 157 – 167; ebenso auf Busch (Ebd.), S. 67 – 72; Eine neue Herangehensweise an die *Scherzi di fantasia* bietet Andrea Gott dang, die aufgrund des Leitmotivs der Eule als Nacht- und Traumtier und der Tatsache, dass der Titel im 18. Jahrhundert eine gängige Bezeichnung für Träume war, Analogien zu den Aussagen eines zeitgenössischen Traktats über Träume von Ludovico Antonio Muratori zieht, in: Mai, Rees 1998, S. 81 – 96.

Beunruhigendes und Geheimnisvolles. Die Figuren sind in rätselhafte, logisch kaum nachvollziehbare Handlungen versunken, was den Szenen eine scheinbare Bedeutungsschwere verleiht, die aber vom Betrachter nicht aufgelöst werden kann, da es keine konkrete Leseanweisung gibt. Büttner spricht von „simulierter Bedeutsamkeit“, die das Nichtverstehen zum Programm hat und zu einem künstlerischen Prinzip erhebt.¹⁹³

Diese Strategien „simulierter Bedeutsamkeit“ sollen an einer Radierung exemplarisch vorgeführt werden. Es handelt sich um die sogenannte *Bauernfamilie* (Abb. 38) aus den *Scherzi di fantasia*. Auf dem ungefähr 22 x 17 cm messenden Blatt sind drei Figuren im Bildmittelgrund dargestellt, eine Frau, die ein Kind in den Armen hält und ein bärtiger Mann. Sie haben sich neben einem verwitterten Sarkophag unter einem Baum hingelagert. Auf dem Boden, vor dem Sarkophag liegen unterschiedliche Gerätschaften wie eine Wasserflasche oder ein Köcher mit Pfeilen. Der Landschaftsraum ist kaum ausformuliert. Baumstämme, Zweige und Erdwälle deuten ebenso wie die Eule und die sich hinter dem Baum abzeichnende Kuh nur chiffreartig die freie Natur an. Einige waagrechte Linien lassen eine sehr vage Tiefenräumlichkeit entstehen. Das auf den ersten Blick recht harmonisch wirkende Bildganze legt nach und nach die disparaten Bildelemente offen. Der Schwerpunkt der Komposition liegt auf linken Bildhälfte. Dort verdichten sich die Motive, die gestaffelt und aneinandergereiht auf engstem Raum zusammengeschoben sind. Die diagonale Linienführung der Köpfe verbindet die Figurengruppe zu einer blockhaften Einheit, aus der nur noch schwer die einzelnen Figuren in ihren Konturen isoliert werden können. Die waagrechte Linie links hinter dem Baumstamm kann erst auf den zweiten Blick als Umriss des Kuhkörpers identifiziert werden, denn die aufgelockerte Schraffur des Körpers unterscheidet sich stark von der des Kopfes und kommt in seiner Behandlung dem Sarkophag, der Gewandung des Mannes und der des Baumstamms viel näher. Dies alles sind bewusst gesetzte optische Irritationen, die noch durch die Heterogenität der Motive verstärkt werden. Die Kopfbedeckung des Manns scheint auf den orientalischen Kulturkreis zu verweisen. Köcher, Teller, Stab und Wasserflasche wirken wie ein stilllebenartiges Arrangement, dass mit der Figurengruppe nicht in einen unmittelbaren Bezug gesetzt werden kann, ebenso wie die Kuh, obgleich und gerade weil sie sich direkt hinter der Figurengruppe befindet.

Motive aus unterschiedlichen Kontexten bringt Tiepolo zu einer neuen formal – kompositionellen Synthese, die „unerhört suggestiv“ wirkt, jedoch, in Verbund mit der „statuenhaften Ruhe“ der Figuren, keinen neuen bilderzählerischen Sinnzusammenhang stiftet.¹⁹⁴ Die Figuren existieren nur am Ort ihrer Zusammenkunft.¹⁹⁵ Die Thematik bleibt uneindeutig. Optische Irritationen, wie das ineinander verschmelzen der Figuren durch die Konturlinien, die nicht immer klar zuordenbar sind und scheinbar Beziehungen andeuten,

¹⁹³ Büttner (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 157 – 167, hier v. a. S. 164/165.

¹⁹⁴ Hartmann 1973, S. 96/97.

¹⁹⁵ Gottdang, in: Mai, Rees 1998, S. 93.

bringen im Endeffekt nur ein irrationales Bildgefüge hervor. Durch diese Uneindeutigkeiten soll vielmehr die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Inhalt zur Form, insbesondere zu den angewandten künstlerischen Mitteln und der Machart, gelenkt werden. Es ist ein wichtiges Moment der capriccesken Bildpraxis, den Betrachter immer wieder auf die formale Ebene zurückzuwerfen und ihn durch bewusst gesetzte Strategien der Verrätselung und Irreführung mit den eigenen Erwartungshaltungen an ein Bild zu konfrontieren.¹⁹⁶

Das Capriccio in der Graphik von Callot bis Tiepolo zeigt, dass es zu einer vom Künstler bewusst gewählten Form des künstlerischen Ausdrucks wurde, in der er seinem Einfallsreichtum, seiner künstlerischen Virtuosität und seiner technischen Versiertheit Raum geben konnte. Das Capriccio war ein vom Künstler selbst geschaffener, formal und inhaltlich autonomer Raum, in dem er das jahrhundertealte Postulat, eine auf der idealisierten Naturnachahmung basierenden *historia* im Sinne Albertis zu gestalten, außer Kraft setzen konnte, ohne dabei Gefahr zu laufen, aufgrund der Tabuverletzung geächtet zu werden. Denn das Capriccio in der Graphik musste nicht den Konventionen und Erwartungen einer Öffentlichkeit gerecht werden, sondern zielte meist auf einen kleinen, privaten Kreis von Kennern und Mäzenen und deren Sammlungen ab.¹⁹⁷

In der Malerei konnte das Capriccio im Sinne der Kunsttheorie des Cinquecento und des beginnenden Seicento wie bereits erwähnt, nur als ein die Historie bereicherndes Bilddetail auftreten oder aber es tauchte als Ornament, eingebunden in die großen Dekorationssysteme der Paläste in den Randbereichen der Repräsentation, in Nebenräumen oder Landhäusern, auf. Dies ändert sich im 18. Jahrhundert. Capricciohafte Bildmuster eroberten mehr und mehr die repräsentativen Räume, so dass sie allmählich die dort angestammte Historienmalerei verdrängten, indem sie zu eigenständigen, visuell separierten Tafelbildern wurden.¹⁹⁸ Rees rekonstruierte diesen Vorgang unter anderem an der Positionierung der Fantasievedute im Innenraum. Das Architekturcapriccio erlangte durch Künstler wie Paolo Pannini oder Canaletto im 18. Jahrhundert große Beliebtheit. Es vereint zum Beispiel im Gegensatz zur älteren, auf getreuer Wiedergabe des Gegebenen basierenden Vedutenmalerei, aus der es hervorging, tatsächlich existierende, aber an völlig unterschiedlichen Orten stehende Architektur mit erfundenen Gebäuden.¹⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Begriff des Capriccio zwar eine doppelte etymologische Wurzeln hat, jedoch, wie Kunsttheorie und Bildpraxis zeigten, nur der jüngere Bedeutungsstrang zum Tragen kam. Dieser geht auf das italienische Wort für Ziege zurück und umschreibt plötzliche Gedankensprünge und ungewöhnliche Einfälle. Auf dieser

¹⁹⁶ Büttner (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 163 ff.

¹⁹⁷ Callot zum Beispiel wollte mit seinen *Capricci* Don Lorenzo de' Medici sein Können demonstrieren. Auch eignete sich die Feinteiligkeit seiner Graphik kaum für Gruppenbetrachtungen, Kanz 2002, S. 252 – 54.

¹⁹⁸ Rees, in: Mai, Rees 1998, S. 117 – 128.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu u.a. die Aufsätze von Michael Kiene und Werner Busch im Ausst. – Kat. Köln 1997/98, S. 83 - 101.

Bedeutungsbasis fand das Capriccio unter Vasari in die Kunsttheorie seinen Eingang. Es wurde zu einem wichtigen Merkmal der „maniera moderna“, indem es zu einem Synonym für etwas Außergewöhnliches und Neuartiges wurde, das sich in einem schöpferischen Regelbruch äußerte. In der bildenden Kunst fand der Begriff des Capriccio etwas später und allein im Bereich der Graphik von Seiten des Künstlers bewusste Verwendung.

Auf formaler wie inhaltlicher Ebene zielt es auf Verblüffung und Irritation ab und fordert eine aktive Teilnahme des Betrachters ein, dem ganz neue Seherfahrungen ermöglicht werden. Dies erreichte der Künstler mit Hilfe raffinierter und häufig recht subtil gesetzter Strategien, die unter dem Begriff der „capriccesken Bildpraxis“ subsumiert wurden und womit versucht wurde, das produktionsästhetische Prinzip des Capriccio zu fassen. Ein Prinzip, dass sich vor allem auf formaler und kompositioneller Ebene entfaltet, aber genauso die inhaltliche Ebene mit einschließt, indem Eindeutigkeit in Mehrdeutigkeit aufgelöst wird. Der Betrachter hat auf den ersten Blick aufgrund der geschickten Komposition und Anordnung der Bildelemente den Eindruck, ein sehr suggestives harmonisches Bildganzes präsentiert zu bekommen. Doch nach und nach offenbaren sich ihm Unstimmigkeiten. Konturlinien können den einzelnen Bildelementen nicht immer eindeutig zugeordnet werden, der Standort der Figuren bleibt unklar, sie erscheinen zusammengeballt auf engstem Raum. Die optischen Irritationen werden noch zusätzlich durch die Heterogenität der Bildelemente verstärkt, die zeitlich und örtlich häufig kaum vereinbar sind.

Diese Unstimmigkeiten und Irritationen auf formal – kompositioneller Ebene führen dazu, dass sich auf der inhaltlichen Ebene keine rechte Bilderzählung einstellen will. Gestik und Mimik der einzelnen Figuren können ebenso wenig gedeutet werden, wie ihre Beziehungen zueinander. Die Figuren ruhen vielmehr in sich selbst, so dass jede angedeutete Interaktion wie erstarrt wirkt. Dem Betrachter werden immer nur Richtungen einer möglichen Interpretation aufgezeigt, die sich allerdings nur bis zu einem bestimmten Punkt entwickeln lassen. Bedeutsamkeit wird nur simuliert und früher oder später stößt er auf eine Leerstelle, die einen endgültigen Sinnzusammenhang zunichte macht und ihn auf die formale Ebene zurückwirft. In diesen Irritationen und Leerstellen manifestieren sich die Brüche mit den überlieferten Darstellungskonventionen.

Kanz begreift das Capriccio als „...einen höchst artifiziellen Reflex auf eine an ein Kunstwerk gerichtete Erwartungsnorm“.²⁰⁰ Es stellt keine eigene Gattung dar, sondern kann als ein häufig nur schwer fassbares produktionsästhetisches Prinzip verstanden werden, in dem sich die ganze Subjektivität künstlerischen Schaffens wie kreativer Eigensinn, Fantasie und Experimentierfreude entfaltet. Aufgrund dessen ist das Capriccio ein entscheidender Movens im Autonomisierungsprozess der Kunst im Vorfeld der Moderne.²⁰¹

²⁰⁰ Kanz 2002, S. 13.

²⁰¹ Ebd., S. 14.

4.3. Die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Ländliche Idylle* – Ausdruck kreativen Eigensinns?

Piazzetta selbst beteiligte sich nur einmal an einem Capriccio, ein Architekturcapriccio (Abb. 39), das als Gemeinschaftswerk von Antonio Canaletto, Giambattista Cimaroli und Piazzetta ausgeführt wurde und mit dem Titel *Allegorisches Grabmal des Lord Somers* in die Forschung einging.²⁰² Es gehört zu einer Folge von vierundzwanzig allegorischen Grabmälern, die Owen McSwiny bei venezianischen und bologneser Künstlern zwischen 1723 – 30 in Auftrag gab. Das Bild, an dem Piazzetta mitarbeitete - er malte die Figuren, die Personifikationen auf dem Grabmal und das stillebenartige Arrangement von Amtsinsignien davor - erwarb der Duke of Richmond für das Speisezimmer von Schloss Goodwood. Der capricciohafte Charakter des Bildes zeigt sich in dem Spiel mit den Realitätsebenen,²⁰³ das noch durch das Nebeneinander kontrastiver gegensätzlicher Elemente verstärkt wird. In einer erfundenen klassischen Landschaft mit antiken oder antikisierenden Architekturteilen, die mal mehr mal weniger von der Zeit gezeichnet sind, befinden sich Figuren, die sich aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen und Kulturkreisen rekrutieren. Piazzetta vereint Kleriker und galante Damen mit einem exotisch gekleideten Soldaten, einem lesenden Gelehrten und zwei Orientalen am linken unteren Bildrand. Auch ihre Handlungen sind von sehr gegensätzlichen Intentionen getragen. Die beiden Bischöfe widmen ihre Aufmerksamkeit dem Grab, der eine zollt ihm, auf einer Tragbahre sitzend, Bewunderung, der andere scheint dem Verstorbenen eine Messe zu lesen. Die Orientalen beobachten einen zum Grabmal betenden Mann, der Gelehrte zwischen ihnen ist in ein Buch vertieft und die beiden Frauen am rechten Bildrand befinden sich mit dem Soldaten und einer liegenden männlichen Figur in einem galanten Gespräch.

Der Soldat erinnert in seiner Haltung und Kleidung an die stehende Figur in dem Stich *Mädchen und Soldat* (Abb. 23) nach einem Gemälde für die Marquise de Pompadour, eine Komposition die Piazzetta in seinen Zeichnungen für Buchillustrationen entwickelt hatte. Diesen Zeichnungen, die Piazzetta für den Verleger Albrizzi anfertigte, bescheinigte die Forschung häufig capricceske Züge, insbesondere den Abschlussvignetten für die 1745 erschienene Ausgabe von *Gerusalemme Liberata* von Torquato Tasso, da sie sich durch einen fehlenden inhaltlichen Zusammenhang von Text und Illustration und durch eine freie und phantasievolle Motivgestaltung auszeichnen.²⁰⁴ Die Abschlussvignette des zweiten Gesangs (Abb. 40) stellt zwei Mädchen, auf einem Felsen sitzend dar. Ein kleiner nackter

²⁰² Watson (1953) gelang die Deutung, dass das Grabesmonument Lord Somer gewidmet sei, S. 362 – 365. Die gesamte Bildserie sollte an berühmte verdienstvolle Engländer erinnern, die erst vor kurzem verstorben waren. Eine Zusammenfassung der jüngeren Literatur findet sich im Ausst.-Kat. Köln 1997/ 98, S. 232 und der älteren Literatur im Ausst.-Kat. Hannover 1991, S. 194.

²⁰³ Ausst.-Kat. Köln 1997/98, S. 230/31.

²⁰⁴ White, Sewter 1969, S. 22; Mariuz 1989, S. 56.

Knabe oder Putto spielt mit einem Hund. Nach hinten wird die Szene mit einem Baum abgeschlossen, hinter dem eine Kuh steht.

Als erstes fällt die kompositionelle Ähnlichkeit mit Tiepolos Radierung *Bauernfamilie* (Abb. 38) aus den *Scherzi di Fantasia* auf, die ungefähr in der gleichen Zeit, in den 1740er Jahren, entstanden ist. Dort lässt sich ein ganz ähnliches Nacheinander der einzelnen Bildelemente feststellen. Die Figurengruppe befindet sich vor einem Baum, hinter dem sich eine Kuh abzeichnet, die der Baum in zwei Teile trennt und die bei Piazzetta seitenverkehrt wiedergegeben wurde. In der linken unteren Bildhälfte ist statt einem Sarkophag und Gerätschaften ein Knabe mit einem Hund spielend zu sehen. Die Überlegung, ob sich einer der beiden Künstler vom jeweils anderen in diesem Motiv hat anregen lassen, ist sekundär, auch wenn sich nach unserem Dafürhalten eher Tiepolo bei Piazzetta Anregung geholt haben könnte, denn die 1745 erschienene Prachtausgabe von *Gerusalemme Liberata* war das berühmteste venezianische Buch des Settecento, zu dessen Käufer auch venezianische Künstler wie Rosalba Carriera oder Antonio Pellegrini gehörten.²⁰⁵

In Piazzettas Zeichnung können keine optischen Irritationen festgestellt werden, die sich bei Tiepolo aus seinem Umgang mit der Radiertechnik, den Schraffuren und Konturlinien ergeben, und daher bilden auch die einzelnen Bildelemente ein homogenes harmonisches Ganzes, das nicht bei näherem Hinschauen Zuordnungsschwierigkeiten auslöst. Allein in der etwas montagehaft wirkenden Zusammenstellung von Figur, Natur und Kuh und in dem Fehlen einer Bilderzählung die Umsetzung capriccesker Bildstrategien zu vermuten, hieße, unter dem Capriccio als produktionsästhetisches Prinzip eine etwas oberflächliche Spielerei mit formal - kompositionellen Mitteln zu verstehen. Das Capriccio musste sich in der Malerei des 18. Jahrhunderts nicht mehr im Ornament verstecken, schon gar nicht in Venedig, wo es wie im Falle der *Fantasievedute* bereits zum eigenständigen Tafelbild avanciert war. Unserer Auffassung nach lassen sich diese beiden Aspekte auf den rein dekorativen Zweck der Illustration zurückführen, deren ornamentaler Charakter noch durch den rocailleförmigen Abschluss nach unten betont wird.

Die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* wurden in der Forschung häufig als Derivate der Zeichnungen für Bossuets *Œuvre Complete* oder Tassos *Gerusalemme liberata* angesehen, zumal sie in demselben Zeitraum wie die Zeichnungen entstanden sind.²⁰⁶ Die Bildanalysen haben gezeigt, dass die Motive figürlich und kompositionell den Zeichnungen entlehnt sind und für einige Figuren, wie die Rückenfigur in der *Idylle*, als direkte Bildquelle dienten. Allerdings – und auch das wurde bereits zu bedenken gegeben – würde diese Gleichsetzung den Blick auf die drei Bilder bedeutend schmälern, denn in ihnen steckt mehr als eine auf

²⁰⁵ Haskell 1996, S. 471/72.

²⁰⁶ Vgl. hierzu u.a. Levey 1959, S. 154; White, Sewter 1959, S. 99; 1960, S. 128; 1961, S. 25; Klesse 1972, S. 232; Knox 1992, S. 187.

kurzweilige Unterhaltung abzielende Zimmerdekoration. Zwar ist auch in den drei Pastoralen das Fehlen einer stringenten Bilderzählung zu beobachten, doch evoziert Piazzetta, wie bereits festgestellt werden konnte, durch verschiedene formale Strategien bewusst eine Bedeutungsschwere, die sich nur in eine verwirrende Mehrdeutigkeit auflösen lässt.

Auch Borenius fiel 1917 die Affinität der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* mit den Buchillustrationen zu *Gerusalemme Liberata* auf. Allerdings bezeichnete er sie auch als *Scherzi di fantasia* und verwies damit auf Tiepolos Radierserie.²⁰⁷ Catton Rich griff 1937 diese Assoziation auf und verglich die drei Bilder mit dem spielerischen Charakter von Tiepolos *Scherzi di fantasia*, indem er als das gemeinsame Moment der beiden Werkkomplexe formulierte: „...we find the typical rococo imagination playing over the heroic themes of an earlier day.“²⁰⁸

Nur die *Idylle* wurde bisher in der Forschung mit dem Capriccio in Verbindung gebracht. Wie am Schluss von Kapitel 2.2. erwähnt, war Levey 1959 der erste, der erkannte, dass in dem Bild zwar Versatzstück aus der Genremalerei Verwendung gefunden hatten, der Künstler mit ihnen aber frei umging, um eine fantasievolle Szenerie zu gestalten. Auch im Rahmen der Kölner Ausstellung *Das Capriccio als Kunstprinzip* von 1997/98 wurde die *Idylle* gezeigt und erstmals im Hinblick auf capricciohafte Bildstrategien untersucht.²⁰⁹ Im Folgenden soll diese Analyse auf die beiden anderen Bilder ausgeweitet werden, unter Berücksichtigung der Ergebnisse aus den Bildanalysen und der Erkenntnisse, die im vorangegangenen Kapitel zur Kunstform Capriccio gewonnen wurden. Da das Capriccio in der Malerei nur schwer zu fassen ist und bisher auch nur partiell, v.a. in Bezug auf das Architekturcapriccio, erforscht, erfuhr in unserer Untersuchung die Graphik als die Wiege des Capriccio in den bildenden Künsten besondere Berücksichtigung. Die in Bezug auf Tiepolos *Scherzi di Fantasia* herausgearbeiteten Strategien capriccesker Bildpraxis sollen für die drei Pastoralen fruchtbar gemacht werden, was noch dadurch eine gewisse Berechtigung erfährt, dass in der Forschung sehr früh eine intuitive Parallelisierung der beiden Werkkomplexe stattgefunden hat.

Die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* bieten sich wie in Tiepolos *Bauernfamilie* dem Betrachter auf den ersten Blick als ein harmonisches homogenes Bildganzes dar, dessen heterogene Elemente und Dissonanzen erst nach und nach wahrgenommen werden. Als erstes fällt die monumentale Bildgestaltung auf, sowohl im Format als auch in der Figurengröße. Obwohl die Szenen in der freien Natur angesiedelt sind, wird diese nur chiffreartig angedeutet, sie kommt kaum zur Entfaltung. Vielmehr misst Piazzetta den Figuren die absolute Priorität bei. Ihnen sind alle anderen Bildgegenstände unter – oder zugeordnet. Sie dominieren die Komposition und ziehen in ihrer Überpräsenz den Blick des Betrachters sofort auf sich. Gestik und Mimik deuten Interaktionen an, die nie zur Gänze nachvollzogen werden

²⁰⁷ Borenius 1917, S. 15.

²⁰⁸ Catton Rich 1937, S. 100.

²⁰⁹ Rees (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 283/84.

können, auch aus dem Grund, weil sie wie erstarrt und „fotografisch stillgelegt“ wirken und an Tiepolos Figuren und deren Selbstversunkenheit erinnern.

Die Isolation der Einzelfigur nimmt trotz des gedrängten Aufeinander der Figurengruppen auf engstem Bildraum von der *Indovina* hin zur *Idylle* zu. In der *Indovina* erscheint nur die weibliche Hauptfigur vom Rest des Geschehens isoliert, in der *Pastorale* hingegen ist jede Figur nur noch mit sich selbst beschäftigt. Allein im Vordergrund findet noch eine Handlung statt, die auch ein gewisses Bewegungsmoment mit einschließt. Es ist der nach vorne schreitende Knabe, der scheinbar die Hunde von der Jagd nach der Ente abhalten möchte. Die restlichen Figuren wirken wie erstarrt in einer wohlarrangierten Zusammenstellung.

Eine Beobachtung, die auch in der *Idylle* gemacht werden kann. Hier ist die Isolation der Einzelfigur am weitesten fortgeschritten. Auf engstem Raum werden die vier Figuren präsentiert. Der nur schemenhaft angedeutete schlafende Knabe links im Bildvordergrund steht in keinem Bezug zu der Gruppe. Der sitzende Bauernbursche schaut bedeutungsvoll den Betrachter an und weist mit einem Daumen hinter sich auf die beiden Frauen, doch die kümmern sich weder um ihn, noch um den Betrachter. Und selbst die weibliche Zweifigurengruppe zeichnet eine innere Trennung aus, auch wenn die Gestik auf eine emotionale Verbindung beider anspielt. Zum einen kümmert sich die weibliche Rückfigur als Hauptfigur weder um ihre Begleiterin noch um den Betrachter. Und zum anderen trennt die beiden Frauen die unterschiedliche Kostümierung, die sie zwei auseinanderliegenden Epochen zuordnet. Ebenso wie in den *Scherzi* dienen die heterogenen Bildelemente der *Idylle* - Frauen der Aristokratie aus verschiedenen Jahrhunderten werden mit Bauernburschen und einem ins Bild lugenden Kuhkopf kombiniert - als optische Irritationen. Mit den Gesten und Blicken werden Beziehungsgefüge aufgebaut, die sich in demselben Moment wieder in Nichts auflösen. Verwirrung und Irritation sind auch hier wie beim *Capriccio* die Reaktion des Betrachters. Gerade weil diese äußerst suggestive Zusammenstellung disparater, antagonistischer Bildelemente auf den ersten Blick eine scheinbare Harmonie erzeugt, wird der Eindruck der Irritation beim Betrachter noch verstärkt. Wie in Tiepolos *Bauernfamilie* existieren die Figuren nur am Ort ihrer Zusammenkunft.

Bei Piazzetta ist dieser Ort ein Bildraum, der sich nicht entfaltet, sondern wo der Hintergrund zu einer dunklen Folie für die Figuren wird. Erst das Licht scheint sie „zum Leben zu erwecken“. Denn während in den Schattenbereichen alles zweidimensional und flächig wirkt, wird in den beleuchteten Partien alles fein ausmodelliert und plastisch wiedergegeben. Das Licht fungiert aber nicht nur als Bilderzähler, indem es Figuren, Gesten und Blicke akzentuiert, sondern schafft vor allem auch Unstimmigkeiten. Piazzettas Lichtregie ist in keinem der drei Bilder zur Gänze nachvollziehbar und wurde von ihm subtil widersprüchlich eingesetzt, so dass dessen bilderzählerische Funktion zugleich konterkariert wird. Wie zum Beispiel in der *Indovina*.

Dort werden die Protagonistin und der Junge hinter ihr voll ausgeleuchtet. Hinzu kommt, dass sie sich auch noch stark ähneln. Automatisch sucht der Betrachter nach möglichen Beziehungsstrukturen, die noch durch die beiden anderen Figuren scheinbar betont werden. Der Mann am rechten Bildrand zeigt auf die Hauptfigur. Der Blick und der Gestus der liegenden Frau ist schon schwerer zu deuten. Tritt sie mit dem Hund oder mit den beiden männlichen Gestalten in Kontakt? Mit Sicherheit ist dies nicht zu sagen. Mehrdeutigkeiten bestimmen das Bild.

In allen drei Pastoralen setzt Piazzetta die weiblichen Hauptfiguren mit vollem Licht in Szene, so dass sie in Verbund mit ihrer monumentalen Präsentation eine Bedeutungsschwere erhalten, die durch nichts begründet wird. Sie sind in keine sinnstiftende Handlung eingebunden. Es ist die von Büttner in Bezug auf Tiepolos Capricci – Folgen formulierte „simulierte Bedeutsamkeit“, die hier mit den formalen Mitteln der Malerei erzeugt wird. Statt der Schraffur der Radiernadel setzt Piazzetta die Lichtführung und die Monumentalität seiner Kompositionen ein, die in scharfem Kontrast zur Gehaltlosigkeit der Bilder stehen, um eine scheinbare Bedeutungsschwere und Mehrdeutigkeit zu schaffen, die sich aber nicht auflösen lässt.

Die drei Pastoralen zeichnet eine ausgeprägte Betrachterbezogenheit aus. In allen drei Bildern wird durch bewusst hergestellte Blickkontakte mit dem Betrachter gespielt, indem er in ein Geschehen involviert wird, dass sich ihm in keiner Weise offenbart. Überhaupt kann das Spielerische als ein wichtiges Charakteristikum der Bilder herausgearbeitet werden. Nicht nur mit dem Betrachter, auch mit den Gattungen spielt Piazzetta. Genrehafte und pastorale Elemente lassen sich feststellen, ohne dass sich die Bilder in die eine oder andere Gattungsschublade stecken lassen. Während die *Indovina* an die Genremalerei nördlich der Alpen erinnert und die *Pastorale* wie bereits die Titelgebung besagt, an selbiges Sujet, wurden in der *Idylle* Versatzstück beider Gattungen am fantasievollsten kombiniert. Ein Spiel mit ikonographischen Schemata findet statt. Ikonographische Eindeutigkeit wird bewusst vermieden. Für die *Indovina* konnten ganz unterschiedliche Bildquellen ausfindig gemacht werden. Sie reichen von niederländisch – norddeutschen Kuppeleiszenen bis zu zeitgenössischen Rebekka – am – Brunnen – Darstellungen. Die Kompositionselemente der Schulenburg – Pastoralen hat Piazzetta hingegen hauptsächlich aus seinem persönlichen Figuren – und Gestaltungsrepertoire gewonnen.

Man gewinnt den Eindruck von wohlkalkulierter Willkür und Unstimmigkeit, wobei die Irritationen auf formaler Ebene erst die auf der Bedeutungsebene hervorrufen. Die Bilder sind ganz auf den Betrachter ausgerichtet. Ebenso wie die Figuren nur am Ort ihrer Zusammenkunft existieren, kann ihnen auch keine über sich selbst hinaus verweisende Funktion zugesprochen werden. Sie erzählen nichts und sie symbolisieren nichts.

Ihre „Funktion“ ist das Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters, dessen Erwartungshaltungen sie bewusst irreführen. Wie in den Graphikzyklen wirft das Offenhalten der inhaltlichen Ebene den Betrachter immer wieder auf die formale Ebene zurück und konfrontiert ihn mit der seiner Suche nach einem Bildsinn.

Somit können die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* durchaus im Sinne von Kanz als ein höchst artifizieller Reflex auf die Erwartungsnormen an Kunstwerke angesehen werden. Die Bilder zeichnen einen hohen Grad an künstlerischer Subjektivität aus. In ihnen kommen kreative Eigensinnigkeit, Phantasie und Experimentierfreude mit formalen Mitteln zur vollen Entfaltung. Es sind eigenwillige einmalige Kompositionen, in denen Piazzetta verschiedene formale Mittel, die er sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung angeeignet hat, kombiniert: Die Monumentalität und „ikonische Starre“ sowohl der Figuren als auch der gesamten Komposition seiner Altarbilder verbindet er mit der dekorativen, pastoralen Motivwelt seiner Zeichnungen. Die chiaroscurale Lichtregie ist nicht mehr nur Bilderzähler, sondern sie wird auch zu einem Mittel, mit dem Piazzetta eben diese Funktion hinterfragt.

In der *Idylle* sind die capriccesken Bildstrategien am ausgeprägtesten und wurden daher in der Forschung recht schnell erkannt. Sie lassen sich auch in der *Indovina* und der *Pastorale* finden, doch treten sie viel subtiler und versteckter in Erscheinung. Der Versuch, die drei Pastoralen im Kontext der capriccesken Bildpraxis zu sehen, sollte vielmehr einer Sensibilisierung für Bildstrukturen und – strategien dienen, die nun im Rahmen eines komplexeren, das gesamte 18. Jahrhundert durchziehenden Vorgangs beleuchtet werden. Einem Prozess, in dem sich die Bildsprache hin zur Moderne wandelt und dessen Merkmale das Spiel mit den Darstellungskonventionen und die daraus resultierende ikonographische Uneindeutigkeit sind.

5. Kapitel: Das „Transistorische Wesen“ der Malerei des 18. Jahrhunderts - die drei Pastoralen als Vorboten der Moderne

Die *bizzaria* galt schon immer als ein besonderes Merkmal der venezianischen Malerei. Bereits Marco Boschini, der bedeutendste venezianische Kunstkritiker des Seicento, benutzte das Wort in seiner Schrift *Ricche Minere della Pittura Veneziana* von 1664. Er bezeichnete damit in den *Breve Istruzione*, die neben *La Carta Del Navegar Pitoresco* dem Text vorangestellt worden waren, Tintoretts einfallsreiche Figurenanordnungen.²¹⁰ Als bizarr charakterisiert er auch die exotischen Kleider der Handelsreisenden aus fernen Ländern, von denen sich Paolo Veronese für die Kostümierung seiner Figuren auf den Straßen Venedigs hat anregen lassen. Übertragen in das Bildgeschehen, stehen sie häufig im Widerspruch zu Ort und Zeit des darzustellenden Ereignisses, doch sieht Boschini darin „...un abito molto adeguato alla Pittura.“²¹¹

Knapp hundert Jahre später, 1751, schreibt Francesco Algarotti Bezug nehmend auf Boschinis *La Carta Del Navegar Pitoresco*: „La più parte de' pittori veneziani, quanto si sono studiati di dar vita e sangue alle loro figure, e *bizzarria* alle loro invenzioni, all' incontro della convenienza e del costume pare non se ne sieno dati certo pensiero.“²¹² Unter *costume* versteht Algarotti „...die Eigenheiten der Völker, Länder und Zeiten...“, wobei er die historisch und geographisch nicht auf Authentizität bedachte Umsetzung des *costume* in den Historienbildern der Venezianer kritisiert.²¹³ Nach Gottdang kam es insbesondere in den 1740er Jahren zu einem Sieg der *bizzarria*, die viele eigenständige Bildfindungen zur Folge hatte.²¹⁴ Es nimmt daher nicht wunder, dass Venedig im Settecento eine Hochburg des Capriccio war, und dass aus der Tradition der *bizzarria* heraus schon sehr früh der Boden für Wandlungerscheinungen in der Bildsprache bereitet worden war.

Die Untersuchung wurde mit einem Zitat von Hermann Bauer eingeleitet, dessen Worte sich nun in all ihrer Bedeutung erst recht entfalten und ganz explizit mit der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* in Verbindung gebracht werden können. Bauer konstatierte, dass das Neue im Kunstwerk des 18. Jahrhunderts sich darin zeige, dass es „...nicht Abbild einer Wirklichkeit, sondern ein künstliches Gebilde, erstellt aus den künstlichen Momenten einer langen Kunsttradition“ sei.

²¹⁰ Boschini 1966, S. 730 - 34. Tintoretts Vorarbeit für ein großes öffentliches Historiengemälde bestand darin, mit kleinen Wachsfiguren am Bestimmungsort des Bildes verschiedene Figurenkonstellationen durchzuspielen, um das geeignetste Kompositionsschema herauszufinden: „...distribuendogli in atteggiamenti serpeggianti, piramidali, bizzari, capricciosi, vivaci.“, S. 730.

²¹¹ Ebd., S. 734.

²¹² Francesco Algarotti, Brief an Giovanni Mariette, 13. Februar 1751, in: *Opere scelte* 1823, Bd. 3, S. 157.

²¹³ Deutsche Ausgabe des *Saggio sopra la pittura*: Raspe 1769, S. 116. Algarotti registrierte zwar Veroneses falsches *costume*, doch ist es mehr eine Feststellung, denn Verurteilung, wenn er schreibt: „Was er nur je schönes gesehen hatte, was er sich nur wunderbares und bizarres vorstellen konnte, das alles musste ein Schmuck seiner Schildereyen werden.“, S. 196.

²¹⁴ Gottdang 1999, S. 154.

In dem lockeren Umgang mit den darstellerischen Traditionen wird das „Transistorische Wesen“ des Rokoko manifest, das Bauer als dessen „immanentes Kunstprinzip“ versteht.²¹⁵ Das „Transistorische“ ist eine Art Zwischenstufe, die auf der einen Seite einen spielerischen Umgang mit jahrhundertealten Darstellungskonventionen auszeichnet und auf der anderen Seite sich noch nicht wirklich von deren Muster und Vorgaben losgelöst hat.

Mehrdeutigkeit, Witz und Ironie halten das Kunstwerk in einer ständigen Schwebe.²¹⁶ Diese Uneindeutigkeit, sowohl auf formaler wie inhaltlicher Ebene, die Verweigerung einer stringenten Bilderzählung ist so manchem Kunstwerk des 18. Jahrhunderts eigen. Es wird, überspitzt ausgedrückt, ein selbstreferentielles System. Denn, so Bauer weiter, „...die Künstlichkeit macht das Kunstwerk zu einem Gebilde einer eigenen Welt der Poesie. Das Poetische aber zeigt sich da, wo wir sehen, dass es sich in dem Bild „nur“ um eine Kunstwirklichkeit handelt.“²¹⁷ Auch die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle* sind künstliche Gebilde, in denen aus einer bewussten oder unbewussten Auseinandersetzung Piazzettas mit der Kunsttradition heraus jeweils ganz eigene Bildwirklichkeiten entstanden sind, von einer jeweils ganz eigenen „Poesie“ getragen, deren wichtigster Bestandteil gerade die Uneindeutigkeit der Bildaussage ist.

In der *Indovina* kommt es nicht nur zu einer Überlagerung unterschiedlicher ikonographischer Schemata, auch die exponierte Gestaltung der weiblichen Hauptfigur trägt zu der bilderzählerischen Uneindeutigkeit bei. Anstatt sich an der Interaktion der Figuren zu beteiligen, sucht sie den Blickkontakt mit dem Betrachter. Übergroß, selbstbewusst und beinahe ironisch schaut sie ihn an und weckt in ihm die Erinnerung an traditionelle Porträtkonventionen. Die Augenpartie befindet sich im Zentrum der halben Bildbreite, so dass die Fixierung des Betrachters unausweichlich wird. Die Haltung ihres linken Arms, den sie in die Hüfte gestemmt hat, mit der Handfläche nach außen, dient weniger dazu, das Hündchen zu umfassen, sondern scheint ebenfalls der Bildnisikonographie entlehnt. Dieser Gestus taucht vor allem in repräsentativen Herrscherporträts des 16. und 17. Jahrhunderts auf und ist „...eine aufs Imponieren angelegte Herrschaftsgebärde.“²¹⁸ Sehr bekannte Beispiele sind hierfür das Staatsporträt von Ludwig dem XIV., das Hyacinthe Rigaud 1701 malte oder das Bildnis von Karl I. von England auf der Jagd von Anthonis van Dyck aus den 1630er Jahren.²¹⁹ Man gewinnt den Eindruck, die Hauptfigur in der *Indovina* konterkariere mit leiser Ironie diese herrschaftliche Selbstdarstellung.

Alte Formen und Schemata werden in einen neuen Kontext gestellt, nehmen einen ganz anderen Inhalt auf und verändern letztendlich ihre Aussage. Petriconi konstatierte dies für die

²¹⁵ Bauer 1980, S. 12.

²¹⁶ Ebd..

²¹⁷ Ebd., S. 13.

²¹⁸ Schneider 1994, S. 130.

²¹⁹ Hyacinthe Rigaud, *Ludwig XIV.*, 1701/02, Öl/Lw., 279 x 190 cm, Paris Musée du Louvre (Schneider 1994, Abb. S. 133) und Anthonis van Dyck, *Karl I. von England auf der Jagd*, Öl/Lw., 266 x 207 cm, Paris Musée du Louvre (Ebd., Abb. S. 129).

Hirtendichtung der Renaissance. Wir haben diese Aussage auf die Kunst des 18. Jahrhunderts, im speziellen auf die drei Pastoralen, übertragen. Die pastorale Bildsprache findet nur noch versatzstückartig Verwendung, wie in der *Indovina* und der *Idylle*. Im Falle der Chicagoer *Pastorale* wird das Pastorale zu einer leeren Hülle. Nicht die Einheit von Mensch und Natur oder ein elegischer Stimmungsgehalt ist wiedergegeben.

Bellonzi (1960) beschrieb die *Pastorale* als „geplante Künstlichkeit“.²²⁰ Dargestellt ist eine wohlarrangierte Figurenkonstellation, die aber kein Kommunikations- und Beziehungsgefüge schafft, bzw. auf eine Handlung oder Aussage hindeutet. Gehaltlosigkeit, verpackt in ein enormes Format, ruft beim Betrachter ein leichtes Gefühl der Beunruhigung oder besser Unzufriedenheit hervor, das durch weitere dissonante Momente, wie die „unnatürliche“, figurenhierarchisierende Beleuchtungssituation verstärkt wird. Die Ironie steckt hier nicht in dem Blick der weiblichen Hauptfigur, sondern „schwebt“ vielmehr über der gesamten Komposition. Sie steckt in den subtilen Momenten der Irritation und der Uneindeutigkeit der Aussage. Sie zeigt sich im Spiel mit den formalen Mitteln der Bildgestaltung, und daraus resultierend im Spiel mit der Wahrnehmung und den Erwartungshaltungen des Betrachters.

Auch Petriconis Zusatz, dass diese Veränderungen – in unserem Fall in der Bildsprache – häufig weder von den Zeitgenossen, noch von späteren Rezipienten gesehen wurden, fand seine Bestätigung, wie der Kommentar unter dem Stich *Bauernfamilie* nach einem Gemälde für die Marquise de Pompadour belegt. Als Beispiel für eine zeitgenössische Bildlektüre verdeutlicht er, wie einem an sich aussagelosen Bild eine Bildaussage aufoktroziert wurde. Der Blick in die Inventare der Sammlung von der Schulenburg, die Piazzetta mitverfasst hat, haben gezeigt, dass der Künstler selbst in Bezug auf die *Pastorale* und die *Idylle* einen Lektüre –, bzw. Gattungshinweis vermied, indem er die beiden Bilder mit allgemeinsten Worten beschrieb. Die Rezeptionsgeschichte liest sich in weiten Teilen als eine Abwehrreaktion auf das „Wesen“ der Bilder, das sich gerade im Spiel mit ikonographischen Schemata und Versatzstücken und der daraus resultierenden Gehaltlosigkeit offenbart.

Bis in die jüngste Vergangenheit wurde der Streit um die richtige Interpretation der drei Bilder auf dem Boden der klassischen Gattungshierarchie ausgetragen, wobei die Gattungsschemata der *Pastorale* und des Genre sich als besonders verlockend erwiesen. Doch liebäugelten White/ Sewter auch mit der Allegorie, so dass man sich des Gefühls nicht erwehren kann, all diese Interpretationen haben ihren Ursprung in dem oben beschriebenen Gefühl der Beunruhigung und Unzufriedenheit, das aus der Dissonanz von monumentaler Bildpräsenz und Gehaltlosigkeit resultiert.

Mit dem Capriccio wurde die einzig mögliche „Kategorisierung“ genannt, die den Bildern in ihrer Struktur noch am ehesten habhaft wird. In dem Capriccio als produktionsästhetisches Prinzip findet bereits etwas seine Umsetzung, das die Bildsprache der Moderne auszeichnen

²²⁰ Bellonzi 1960, Bd. 4, S. 164: „...è un dipinto composto con meditati artifici...“

wird: Die zunehmende Gewichtung der formalen Mittel, die zu Gunsten eines nur schwer bestimmbar Ausdrucks oder einer Stimmung die konkrete Bildaussage mehr und mehr verdrängt. Im Capriccio äußert sich der von Busch proklamierte Transformationsprozess der Kunst des 18. Jahrhunderts besonders stark und besonders früh. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, zeichnet diesen Prozess eine fortschreitende Bildbewusstheit auf der einen Seite und einen zunehmenden Zweifel an der Darstellungsfähigkeit der Kunst auf der anderen Seite aus. Bildbewusstheit heißt, dass sowohl der Künstler als auch der Rezipient die Bildhaftigkeit im Sinne von „Künstlichkeit“ bewusst wahrnehmen und das Kunstwerk nicht mehr zwangsläufig als Abbild einer normativen Vorstellungswelt verstehen. Dies geht mit einem grundsätzlichen Zweifel an der Darstellungsfähigkeit der bildexternen Welt durch Kunst einher. Dieser Zweifel, der den Wandel der Bildsprache bedingt, hat nach Busch seine Ursache in den einschneidenden gesellschaftlichen und staatlichen Veränderungen des 18. Jahrhunderts. Diese Umbrüche und neuen Erfahrungen sind mit dem tradierten Bildvokabular nicht mehr darstellbar. Neue Inhalte können mit alten Formen nicht mehr zum Ausdruck gebracht werden, deshalb wird auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten die alte Form – Inhalt – Kongruenz mehr und mehr in Frage gestellt. Der Prozess der Auflösung dieser Einheit bleibt im Bild deutlich ablesbar.

Es kommt zu einer Überbetonung der formalen Ebene, was die Künstlichkeit des Kunstwerks hervorhebt. Diese Tendenz zur Ästhetisierung wird somit von der „Autonomisierung“ der künstlerischen Mittel, von deren Zeichenhaftigkeit und Verweisfunktion kompensiert.²²¹ Ganz eigene Bildschöpfungen entstehen, die sich weder durch Naturnichtigkeit noch durch direkte Verweise auf die bildexterne Wirklichkeit auszeichnen müssen.²²² Diese „neuen Bilder“ stehen in einem intensiven Dialog mit dem Betrachter. Sie bieten ihm eine Erweiterung seiner Seherfahrung, und damit auch der Selbsterfahrung, denn die inhaltlichen Leerstellen, die in den Bildern entstanden sind, können mit ganz eigenen Projektionen, Assoziationen und Gefühlen angefüllt werden:

„Das Kunstwerk wird ortlos, aktivierbar allein in individueller Auseinandersetzung. Der Möglichkeit dieser Inanspruchnahme soll es wirkungsstrategisch zuarbeiten. Nicht einen vorgegebenen Sinn, den es in seiner Erscheinung adäquat aufhebt, löst es ein, sondern sinnvoll wird es nur, je anders, im Moment seiner Rezeption.“²²³

Der Transformationsprozess, der sich in der Auflösung der traditionellen Gattungen und Darstellungskonventionen äußert, ist somit ein „Prozess der Subjektivierung“ sowohl auf der Seite des Künstlers als auch auf der des Rezipienten.

²²¹ Busch 1993, S. 479.

²²² Busch (Ausst.-Kat. Köln 1997/98), S. 76.

²²³ Busch 1993, S. 478.

Weitere Aspekte dieses Prozesses sollen im Folgenden noch genauer untersucht werden. Denn nicht nur ein „kunsthistorisches“ Spiel mit tradierten ikonographischen Schemata beförderte das Auseinanderklaffen der Form – Inhalt – Kongruenz und leitete damit den Wandel in der Bildsprache ein, sondern es gibt gemäß Busch noch viel subtilere Stilisierungs- und Abstraktionsprozesse in den Kunstwerken. Es handelt sich hierbei um formale Abstrakta, die auch in der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle* zu finden sind und bisher in der Untersuchung als Momente der Unstimmigkeit, der Dissonanz oder Irritation auf kompositioneller Ebene Erwähnung fanden.

Das erste Abstraktum ist der nicht näher definierte Bildraum.²²⁴ Er ist weder messbar, noch entfaltet er als Bildhintergrund eine Tiefenräumlichkeit. Vielmehr scheint er die Figuren auf engstem Raum zusammenzudrängen und zu ihrer Hervorhebung als dunkle Folie zu dienen. Dass die Figuren, insbesondere die weiblichen Hauptfiguren im Fokus von Piazzettas gestalterischem Interesse lagen, wurde bereits mehrfach erwähnt. Auch wurde in Bezug auf die Hauptfigur der *Indovina* festgestellt, dass ihre Überpräsenz und Betrachterfixiertheit den erzählerischen Bildfluss unterbricht. Die frontale Betrachterausgerichtetheit der Hauptfigur, ihre „Ikonisierung“ steht einer kontinuierlichen Bilderzählung im Wege. Diese Stilisierung der Einzelfigur ist ebenfalls ein formales Abstraktum, das in der *Pastorale* und der *Idylle* noch viel mehr zum Tragen kommt. Hier findet unter den Figuren so gut wie gar keine Kommunikation mehr statt. Ebenso kommt es zu einer noch stärkeren Reduzierung der Bewegungsmomente. Die Figuren ruhen in sich, nachdenklich mit den eigenen Betrachtungen beschäftigt. Diese Stilisierung und Isolierung der Einzelfigur bewirkt, dass von den Bildern ein „passiv – reflexiver Gesamteindruck“ ausgeht.²²⁵

In der *Pastorale* äußert sich dieser in dem passiven Bildgeschehen und insbesondere in der Hirtin als Kompositionsschwerpunkt. Der Lichteinfall und der Blickkontakt mit dem Betrachter isolieren sie vom übrigen Bildgeschehen. Sie fängt den Blick des Betrachters auf und wirft ihn in demselben Moment wieder zurück. Das Bild bleibt eine „Wand“. So undurchdringlich wie der dunkle Außenraum bleibt das Beziehungsgefüge der Figuren. Keine Bildaussage lässt sich feststellen. Sie liegt vielmehr in dem Stimmungswert, den das Bild evoziert. Dies kann ebenso für die *Idylle* festgestellt werden. Die Tendenz hin zur Isolation der Einzelfigur hat auch hier das Bildzentrum, die weibliche Rückenfigur, ergriffen. Sie ist ein Bildzentrum, dass noch zusätzlich aus der Mitte „verrutscht“ ist und erst auf den zweiten Blick als Kompositionsschwerpunkt erkannt wird, auch wenn alle Gesten und Blicke der übrigen Figuren den Betrachterblick zu ihr hinführen und sie vom Licht voll ausgeleuchtet wird. Sie selbst aber wendet sich von der Figurengruppe und dem Betrachter ab, sie wendet sich aus dem Bild „heraus“ und blickt selbstversunken in eine Ferne, die dem Betrachter verschlossen bleibt.

²²⁴ Busch 1993, S. 302.

²²⁵ Ebd., S. 147 - 155.

Diese Negation des Bildzentrums bei gleichzeitiger Hervorhebung von diesem trägt dazu bei, dass alle weiteren Figuren nur in einem bedingten Abhängigkeitsverhältnis zu der Hauptfigur als Bildzentrum stehen. Das bedeutet, dass sie nicht zwangsläufig in ihrer Haltung und Gestik auf sie ausgerichtet sind, wie der am linken unteren Bildrand hingelagerte Junge zeigt. Er ist von der übrigen Figurengruppe und dem Bildgeschehen völlig getrennt und man könnte noch nicht einmal mit Sicherheit sein Geschlecht angeben, wäre er nicht in dem Schulenburg – Inventar als „Putello“, was in der Übersetzung „kleiner Junge“ bedeutet, bezeichnet worden. Sein Körper gehört fast völlig der Schattenzone unterhalb der Lichtschneise an, was der Figur etwas skizzenhaftes und flächiges gibt. Auch seine „Tätigkeit“, das Schlafen, bindet ihn nicht gerade in das Geschehen ein. Seine Jacke und seine linke Hand befinden sich zwar in der Lichtzone und wurden fein ausmodelliert wiedergegeben, doch haben sie den gleichen sandig – beigen Farbton wie das Felsgestein dahinter, so dass die Figur sich weder plastisch noch in ihrer Kontur von dem Schatten oder dem Stein abhebt. Sie irritiert das Betrachterauge und stört in ihrer Skizzenhaftigkeit auf subtile Weise die Illusionsbildung. Ausgeschlossen von der Dreifigurengruppe, die durch Gestik und Blick miteinander verbunden ist, nimmt der Betrachter sie erst auf den zweiten Blick wahr, denn alle Aufmerksamkeit zieht zuerst der sitzende Knabe auf sich, dessen Blick ganz prononciert den Kontakt zum Betrachter sucht. Aber auch diese Figur ist ein solitärer Typus, isoliert vom übrigen Bildgeschehen und den anderen Figuren. Zwar weist er mit seinem Daumen auf die zwei Frauen hinter sich, doch interessieren sie sich nicht für ihn. Er gehört einem anderen sozialen Stand an, was auch noch kompositionell betont wurde, indem er dem schattigen Bildvordergrund zugeordnet wurde. Doch wird, wie bereits erwähnt, auch innerhalb der Frauengruppe die Isolation der Einzelfigur fortgeführt. Zwar zeigt die stehende Frau eine affektive Nähe zu der Sitzenden, doch irritiert ihre Kleidung, die sie ganz im Sinne der venezianischen *bizzarria* einem anderen Jahrhundert zuordnet, was noch durch die betont modische Kleidung ihrer Begleiterin verstärkt wird.

Die frontale Gestaltung der Hauptfiguren in der *Indovina* und der *Pastorale* evozieren, wenn schon keine Bildhandlung, so doch wenigstens eine Kommunikation mit dem Betrachter. In der *Idylle* hingegen verweigert sich die weibliche Hauptfigur völlig der Inanspruchnahme durch den Betrachter zur Konstruktion eines sinnstiftenden Bildgeschehens. Wie hilflos die Forschung auf diesen Umstand in Verbund mit der sinnlosen Zusammenstellung von heterogenen Figuren mitsamt einem Kuhkopf auf engstem Bildraum vor tiefdunklem allein in der linken Bildhälfte zu einem Himmelsgewölbe sich auflockerndem Hintergrund, reagierte, zeigen die verbreitetsten Titel, die von *Venezianischer Strandidylle* über *Ländlicher Spaziergang* bis zu *Ländliche Idylle* reichen.

Doch nichts dergleichen ist dargestellt. Es ist eine willkürliche Zusammenstellung unterschiedlicher Figuren und Bildelemente, deren Beziehungen untereinander bewusst nur angedeutet wurden. Auf der andern Seite ist Piazzettas Komposition durchaus ein harmonisches Ganzes, das die Vermutung aufkommen lässt, es ging dem Künstler um die Umsetzung eines bestimmten Ausdrucks oder einer nur schwer fassbaren Stimmung. Der Kristallisationspunkt des Bildes ist die weibliche Rückfigur, die wie in der *Pastorale* den Blick des Betrachters wieder zurückwirft. Auch hier kann von einem „passiv – reflexiven Gesamteindruck“ gesprochen werden. Alles in diesem nicht näher definierten Raum zeugt von Stillstand und Zeitlosigkeit, so dass man wie in der *Pastorale* den Eindruck gewinnt, die zentrale Bildaussage liege in einem Stimmungswert, der hier in der weiblichen Rückenfigur kulminiert. In ihrer Selbstversunkenheit schwingt eine latente Melancholie mit, die bereits die Romantik und die Rückenfiguren Caspar David Friedrichs erahnen lassen.

Als ein weiteres formales Abstrakt zählt Busch das Sichtbarlassen der Malmaterie auf.²²⁶ Nicht nur, dass dieses gestalterische Mittel die Illusionsbildung untergraben kann, es kann auch zur Hervorhebung und plastischen Akzentuierung herangezogen werden. In den drei Pastoralen werden flächige brauntönige Schattenzonen mit mehrfarbigen Lichtzonen kontrastiert. Die hellen Farbtöne und Weißtöne sind häufig pastos aufgetragen und haben einen wesentlichen Anteil an der plastischen Ausgestaltung der Figuren. Bei genauerem Hinschauen kann man in der *Indovina* sogar feststellen, dass das Lineament der Pinselstriche zur Wiedergabe von Rockfalten bei der Hauptfigur diene.

All diese formalen Abstrakta irritieren das Betrachterauge, verweigern ihm eine nachvollziehbare Bilderzählung und die endgültige Illusionierung einer bildimmanenten Wirklichkeit. Neben dem Spiel mit tradierten ikonographischen Schemata ist die Stilisierung der Form die zweite wichtige Komponente, die die Kongruenz von Form und Inhalt im Bildgefüge zur Auflösung bringt und die im Bild ablesbar bleibt. Die beiden Komponenten stehen in einer Wechselbeziehung zueinander und machen die Bilder im ikonographischen Sinne funktionslos.

Nachdem nun das Repertoire von Strukturen sichtbar gemacht wurde, das in den Bildern Unbestimmtheiten entstehen lässt, kann daraus geschlossen werden, dass mit einer wachsenden Zahl von Unbestimmtheiten oder Leerstellen die Beteiligung des Betrachters an der Sinnkonfiguration der Bilder wächst. Je höher der Unbestimmtheitsgrad eines Bildes, je mehr das Bildgeschehen lahmgelegt wird, desto mehr Projektionstätigkeit aktiviert der Betrachter. Er mobilisiert seine Vorstellungswelt, um die inhaltlichen Leerstellen aufzufüllen, wobei ihm die zur Handlungslosigkeit erstarrten Bildhelden als „Gefäß seiner Empfindungen“ dienen können.²²⁷

²²⁶ Busch 1993, S. 98 - 100.

²²⁷ Ebd., S. 178.

Im Falle der drei Pastoralen ist der Bildheld weiblich und auf einen männlichen Betrachter zugeschnitten. Insbesondere die Protagonistinnen der *Indovina* und der *Pastorale* zeichnet ein gehöriger Schuss Frivolität aus. Die Bilder weisen eine deutliche Geschlechtertrennung auf. Bis auf die *Pastorale* sind sie in eine weibliche und in eine männliche Zweifigurengruppe eingeteilt. Die männlichen Zweifigurengruppen befinden sich, als den weiblichen Hauptzentren des Bildes zugeordnete Nebenzentren, entweder im Bildhintergrund oder wie im Fall der *Idylle* im Bildvordergrund. Sie sind Identifikationsfiguren für den männlichen Betrachter und können als eine Art „Reflex“ des männlichen Betrachterblicks im Bild gelesen werden. In der *Indovina* scheinen die beiden Jungen über die zwei Frauen zu reden, der abgewandte Mann zeigt in ihre Richtung. In der *Pastorale* nimmt ein Mann den Kontakt zum Betrachter auf, während der andere in die Richtung der Frau und des Knaben schaut.

Der Betrachter gewinnt den Eindruck, sie möchten etwas über die weiblichen Figuren mitteilen. Auch wenn dieser mögliche Bildkommentar nicht klar formuliert wird, so hinterlassen die offensichtlichen Zeigegesten und Blicke kombiniert mit der Laszivität der Frauen, einen sehr ambivalenten Eindruck. In der *Idylle* schließlich nimmt der sitzende Junge den Kontakt mit dem Betrachter auf und zeigt mit einem ebenso schwer deutbaren, aber „kommentierenden“ Blick auf die zwei Frauen hinter sich. Diese Art der Geschlechtertrennung – reiche oder laszive Frauen auf der einen Seite und Bauernburschen auf der anderen Seite – hat dazu geführt, dass die Bilder auch als „Gefäß“ für moralisierende Aussagen herhalten mussten.²²⁸

Der Wandel der Bildsprache in den Kunstwerken des 18. Jahrhunderts äußert sich in dem Paradox der Autonomisierung des Bildes von ikonographischer Zuweisung auf der einen Seite und der zunehmenden Betrachterabhängigkeit auf der anderen Seite. Dieses Paradox konnte auch für die drei Pastoralen festgestellt werden. Sie sind hervorragende Beispiele für den eigengesetzlichen Charakter, den die Bilder im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr auszeichnet. Sie gewinnen in ihrer Selbstbezogenheit und betonten Künstlichkeit ganz neue Ausdrucksdimensionen, werden „Gebilde einer eigenen Welt der Poesie“ (Bauer), und doch bleiben sie dabei immer auch vom Betrachter abhängig, denn sie entfalten sich erst im Diskurs mit dem Betrachter, der in einer Art subjektiven Syntheseleistung die ästhetische Diskrepanz von Form und Inhalt in Einklang bringen muss.

²²⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2.1. und 2.2., insbesondere die Anm. 71, 112 und 113.

IV. Schlussbemerkung

Ziel der Untersuchung war es, die *Indovina*, die *Pastorale* und die *Idylle*, deren außergewöhnliche Bildsprache von Beginn an der Forschung auffiel, im Kontext neuer Erkenntnisse und neuer Untersuchungsmethoden der Kunstgeschichte zu beleuchten. Mit diesem Instrumentarium wurde versucht, die ungewöhnliche Bildsprache und den daraus so oft abgeleiteten Rätselcharakter der Bilder aufzuhellen. Mit Hilfe des Capriccio, das erst seit den siebziger Jahren und forciert seit den 90er Jahren eingehend untersucht wurde, konnte das Problem der Gattungszugehörigkeit der Bilder aus einer neuen Perspektive beleuchtet werden. Gerade in dem Entstehungszeitraum der drei Pastoralen war Venedig eine Hochburg capriccesker Bildproduktion, so dass es nicht wunder nimmt, dass ein solches „Kunstklima“ Bilder dieser Art hervorbrachte. Die Stadt bot unserer Auffassung nach auch einen besonders günstigen Nährboden für Veränderungen und Wandlungerscheinungen in der Bildsprache, waren doch Venedigs Maler schon seit Jahrhunderten für ihre *bizzarria*, einer stark von der Fantasie getragenen gestalterischen Freiheit, berühmt.

Gemäß Werner Busch wird die Kunst des gesamten 18. Jahrhunderts von diesem Transformationsprozess durchzogen, doch schafften es nur wenige Künstler „.... – und auch dann zumeist erst ganz am Ende des Jahrhunderts –, dass sie im Bilde die alte Sprache überprüfen, revidieren oder verwerfen.“²²⁹ Nach unserem Dafürhalten ist diese Selbstreflexion der Kunst in der *Indovina*, der *Pastorale* und der *Idylle*, die in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind, schon sehr weit vorangeschritten. Die Relativierung der Ikonographie, das Spiel mit den Darstellungskonventionen und die vielen formalen Abstrakta, die die drei Bilder kennzeichnen, haben die Kongruenz von Form und Inhalt bereits gänzlich aufgelöst. Statt Inhalt und Aussage bestimmen eine leichte Ironie, Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheiten, die sich in vagen, kaum greifbaren Stimmungswerten äußern, die Bilder. Die Eingebundenheit des Betrachters ist enorm. Dieser kann die Bilder ganz individuell für sich „nutzbar machen“.

Es ist schwer zu sagen und auch sekundär, inwieweit Piazzetta die in den Bildern zum Tragen kommenden Strategien der Bildgestaltung, die das Kongruenzverhältnis von Form und Inhalt auflösen, reflektiert und bewusst überdacht hat. Nach Busch können Künstler „...bewusst agieren, aber auch unbewusst reagieren.“²³⁰ Die Tatsache, dass die drei Pastoralen als eine geschlossene Werkgruppe angesehen werden kann, die sich in ihrer Bildsprache vom übrigen Werk Piazzettas deutlich abheben und in einer kurzen Phase seines Schaffens entstanden sind, an die sich unmittelbar danach sein als akademisch verurteilter Alterstil anschließt, spricht unserer Auffassung nach dafür, dass die Bilder eher „unbewusste Reaktion“ sind. Zwar konnten für die Schulenburg – Pastoralen Piazzettas Zeichnungen für Buchillustrationen als

²²⁹ Busch 1993, S. 13.

²³⁰ Ebd., S. 17/18.

Hauptquelle genannt werden, denen er, übertragen auf die Leinwand, ganz neue Ausdrucksdimensionen abgewinnt, doch muss die Übertragung dieser Motivik auf Historienbildgröße durchaus nicht als ein bewusstes Hintergehen der Gattungsformalia verstanden werden, sondern könnte ein Wunsch des Auftraggebers gewesen sein, der die Bilder für einen bestimmten Ort vorgesehen hatte. Die *Pastorale* und die *Idylle* hingen im „portego“ im ersten Stock des Palazzo Loredan, der venezianischen Residenz von Feldmarshall von der Schulenburg.²³¹ Der „portego“ ist eine besonders schön ausgeschmückte Vorhalle oder ein Durchgangsraum zu den eigentlichen Wohnräumen. Die Bilder waren somit für den privaten Lebensbereich bestimmt und als Dekorations- und Sammelobjekte für einen individuellen Kunstgenuss „zugeschnitten“. Nach unserem Dafürhalten kommt hier ein weiterer Aspekt des Transformationsprozesses zum Tragen: Der Wandel der Bildsprache vollzog sich vor allem fernab der Öffentlichkeit im Bereich des Privaten, dort, wo auch das Capriccio in der Graphik lange Zeit seinen Platz hatte.

Ebenso wie die Frage nach Ort und Funktion der Bilder als ein wichtiges Moment im Transformationsprozess nur angeschnitten werden konnte, konnte auch ein weiterer wesentlicher Punkt in Buschs Argumentation nur angedeutet werden. Für ihn sind die Wandlungerscheinungen in der Bildsprache Reaktionen auf eine ins Wanken geratene alte Weltordnung, auf Veränderungen und Erfahrungen, für die es in der Vergangenheit keine vergleichbaren Entsprechungen gibt. Auf diesen Aspekt, die Bilder im Kontext der historisch – gesellschaftlichen Situation Venedigs im 18. Jahrhundert zu betrachten, konnte leider nicht näher eingegangen werden. Eine solche Untersuchung verlangt neben einer tiefen Kenntnis der venezianischen Geschichte sehr viel mehr Fingerspitzengefühl und Umsicht, als es White/Sewter in dem bisher einzigen Versuch, die *Indovina* und die *Idylle* als Spiegel Venedigs im Settecento zu erklären, bewiesen haben. So gefährlich – da eine solche Untersuchung in pure Spekulation abgleiten kann – so interessant gestaltet sich diese Frage, inwieweit die Bilder ein Reflex auf den wirtschaftlichen und machtpolitischen Niedergang der venezianischen Republik darstellen könnten, dessen Jahrhunderte alte Staatsordnung und Unabhängigkeit 1797 mit dem Einzug Napoleons zu Ende ging. Venedig hatte im 18. Jahrhundert, überspitzt formuliert, den Ruf einer Vergnügungsmeile für die wohlbegüterte nordeuropäische Aristokratie. Das Kasino- und Karnevalswesen wurde immer weiter ausgebaut, so dass mit den Touristen wenigstens ein kleiner Teil der zurückgegangenen Handelseinnahmen kompensiert werden konnte.²³² Vielleicht könnte eine Untersuchung, die dieser Fragestellung nachgehen würde, den schwer greifbaren Stimmungsgehalt der drei Pastoralen als einen Reflex dieser Epoche klären.

²³¹ Ausst.-Kat. Venedig 1983a, S. 85.

²³² Hellmann 1989, S. 178 – 194.

V. Anhang

1. Bibliographie

Primärliteratur:

Albrizzi 1760: Giambattista Albrizzi, Memorie intorno alla Vita di Giambattista Piazzetta, in: Studj di Pittura, Venedig 1760, aus: Knox 1992, Appendix.

Algarotti 1751: Opere Scelte di Francesco Algarotti, 3 Bde, Mailand 1823.

Algarotti 1769: Francesco Algarotti, Versuche über die Architektur, Mahlerey und musicalische Dichtung aus dem Italienischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe, Kassel 1769.

Boschini 1664: Marco Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco con la “Breve Istruzione” Premessa alle “Ricche Minere della Pittura Veneziana”, hrsg. von Anna Pallucchini, Venedig/Rom 1966.

Da Canal 1735 – 40: Vincenzo da Canal, Della maniera di dipingere moderno, ca. 1735 – 40, Ausg. 1810, aus: Mariuz 1982, S. 11.

Dézallier d’ Argenville 1762: Antoine – Joseph Dézallier d’ Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille – douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reconnoître les dessins des grands maîtres, Paris 1762.

Lanzi 1789: Luigi Lanzi, storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII. secolo, 3 Bde, Bassano 1809.

Longhi 1762: Alessandro Longhi, Compendio delle vite dei pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo, con suoi ritratti tratti dal naturale, delineati e incisi da Alessandro Longhi, Venedig 1762.

Ziliotto 1775-79: B. Ziliotto, Osservazioni sopra la pittura e sopra i più celebri pittori d’ Italia, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, aus: Mariuz 1982, S. 12.

Sekundärliteratur:

Arslan 1936: Wart Arslan, Sudi sulla Pittura del Primo Settecento Veneziano, in: La Critica d’ Arte, Bd. 1, 1935/36, S. 184 - 197.

Arslan 1946: Eduardo Arslan, Il concetto di “luminismo” e la pittura Veneta barocca, Mailand 1946.

Ausst. – Kat. Amsterdam 1997: Spiegel van Alledag. Nederlandse genreprenten 1550 – 1700, hrsg. von Eddy de Jongh und Ger Luijten, Amsterdam 1997.

Ausst. – Kat. Bergamo 1988: Giovanni Volpato (1735 – 1803), hrsg. von Giorgio Marini, Bassano del Grappa 1988.

Ausst. – Kat. Chicago 1970: Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism, hrsg. von John Maxon und Joseph J. Rishel, Chicago 1970.

Ausst. – Kat. Fort Worth 1986: Giuseppe Maria Crespi and the emerge of genre painting in Italy, hrsg. von John T. Spike, Florenz 1986.

Ausst. – Kat. Hannover 1991: Venedigs Ruhm im Norden: Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber, ihre Sammler, Hannover 1991.

Ausst. – Kat. Köln 1997/98: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln/Zürich/Wien 1997/98.

Ausst. – Kat. Leverkusen 1986: Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit 1750 – 1930, hrsg. von Jens Christian Jensen und Rolf Wedewer, Köln 1986.

Ausst. – Kat. London 1994: The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century, hrsg. von Jane Martineau und Andrew Robinson, London 1994.

Ausst. – Kat. Mailand 1971: Giambattista Piazzetta e L' Accademia. Disegni, hrsg. von Mercedes Prececrutti – Garberi, Mailand 1971.

Ausst. – Kat. Stuttgart 1990: Giuseppe Maria Crespi, hrsg. von Andrea Emiliani und August B. Rave, Bologna/Stuttgart 1990/91.

Ausst. – Kat. Venedig 1969: Dal Ricci al Tiepolo, hrsg. von Pietro Zampetti, Venedig 1969.

Ausst. – Kat. Venedig 1983: Giambattista Piazzetta. Il suo tempo. La sua scuola, Venedig 1983.

Ausst.-Kat. Venedig 1983a: G. B. Piazzetta: Disegni - Incisioni – Libri - Manoscritti, Vicenza 1983.

Ausst. – Kat. Washington 1983: Piazzetta: A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints and Books, hrsg. von Georg Knox, Cambridge 1983.

Bauer 1980: Hermann Bauer, Rokokomalerei, München 1980.

Bellonzi 1960: Fortunato Bellonzi, Pittura Italiana, 4 Bde, Mailand 1960.

Bernhard 1977: Klaus Bernhard, Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750 – 1850. Zur Anthropologie der deutschen Seligkeitsvorstellungen, Köln/Wien 1977.

Binion 1970: Alice Binion, From Schulenburg's Gallery and Records, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 112, 1970, S. 297 – 303.

Binion 1990: Alice Binion, La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento, Mailand 1990.

Böschenstein – Schäfer 1977: Renate Böschenstein – Schäfer, Idylle, 2. Aufl., Stuttgart 1977.

- Bombe 1918:** Walter Bombe, Die Sammlung Richard von Schnitzler in Cöln, in: Der Cicerone. Halbmonatszeitschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, 1918, S. 37 - 49.
- Borenius 1917:** Tancred Borenius, Notes on Giovanni Battista Piazzetta, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 30, 1917, S. 10 – 16.
- Brinckmann 1940:** Albert Erich Brinckmann, Die Kunst des Rokoko, Berlin 1940.
- Brinckmann 1951:** Albert Erich Brinckmann, Welt der Kunst. Anschauung, Schöpfung, Wirkung, Baden – Baden 1951.
- Buberl 1987:** Brigitte Buberl, „.....un occhio e mezzo“. Kupferstiche nach Volagen von Giovanni Battista Piazzetta (1683 – 1754), Münster 1987.
- Bulgarelli 1973:** Maria Angela Bulgarelli, Profilo di Domenico Maggiotto, in: Arte Veneta, Bd. 27, 1973, S. 220 – 235.
- Busch 1993:** Werner Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- D' Ancona 1932:** Paolo D' Ancona, I. Cattaneo und Fernanda Wittgens, L' Arte Italiana. Dal Barocco al Età Contemporanea, 3. Bde, Florenz 1932.
- Catton Rich 1937:** Daniel Catton Rich, A Masterpiece by Piazzetta, in: Bulletin of the Art Institute of Chicago, Bd. 31, Nr. 7, 1937, S. 98 – 100.
- Christoffel 1952:** Ulrich Christoffel, Italienische Kunst. Die Pastorale, Wien 1952.
- Decio 1959:** Gioseffi Decio, Pittura Veneziana del Settecento, Bergamo 1956.
- Delogue 1939:** Giuseppe Delogue, Italienische Malerei. Eine Anthologie vom 14. bis 19. Jahrhundert, Zürich 1939.
- Fiocco 1921:** Giuseppe Fiocco, G. B. Piazzetta, in: Dedalo 1921, S. 101 – 122.
- Fiocco 1927:** Giuseppe Fiocco, La pittura veneziana del Settecento, Bologna 1927.
- Fiocco 1929:** Giuseppe Fiocco, La pittura veneziana del '600 e '700, Verona 1929.
- Förster 1930:** Otto H. Förster, Die „Strandidylle“ von Piazzetta, in: Pantheon 1930, Bd. 6, S. 450.
- Gaethgens 2002:** Barbara Gaethgens, Genremalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4, Berlin 2002.
- Gioseffi 1956:** Decio Gioseffi, Pittura Veneziana del Settecento, Bergamo 1956.
- Gotttdang 1998:** Andrea Gotttdang, Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 – 1760, München 1999.
- Hartmann 1973:** Lucrezia Hartmann, Capriccio – Bild und Begriff, (Dissertation Zürich 1970), Nürnberg 1973.
- Haskell 1996:** Francis Haskell, Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, 2. Aufl., Köln 1996.

- Heimbürger 1987:** Minna Heimbürger, Giuseppe Maria Crespi, Giovanni Battista Piazzetta e una loro comune fonte d'ispirazione, in: Paragone, Bd. 38, 1987, S. 23 – 36.
- Hellmann 1989:** Manfred Hellmann, Geschichte Venedigs in Grundzügen, 3. Aufl., Darmstadt 1989.
- Hüttinger 1959:** Eduard Hüttinger, Venezianische Malerei, Zürich 1959.
- Jones 1981:** Leslie Maron Jones, The Paintings of Giovanni Battista Piazzetta, 3 Bde, New York 1982.
- Kanz 2002:** Roland Kanz, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München/Berlin 2002.
- Keller 1990:** Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, Frankfurt am Main/Berlin 1990.
- Klesse 1972:** Brigitte Klesse, Studien zu italienischen und französischen Gemälden des Wallraf - Richartz – Museums, in: Wallraf – Richartz – Jahrbuch, Bd. 34, 1972, S. 175 – 262.
- Klesse 1973:** Brigitte Klesse, Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf – Richartz – Museum, Köln 1973.
- Klessmann 1999:** Rüdiger Klessmann, Johann Liss, Doornspijk 1999.
- Knox 1992:** Georg Knox, Giambattista Piazzetta 1682 – 1754, Oxford 1992.
- Levey 1958:** Michael Levey, A Note on Marshal Schulenburg's Collection, in: Arte Veneta, Bd. 12, 1958, S. 221.
- Levey 1959:** Michael Levey, Painting in Eighteenth Century Venice, Oxford 1959.
- Levey 1966:** Michael Levey, Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth Century Painting, London 1966.
- Levi Pisetzký 1967:** Rosita Levi Pisetzký, Storia del costume in Italia, 5 Bde, Mailand 1967.
- Longhi 1946:** Roberto Longhi, Ricerche sulla pittura Veneta 1946 – 1969, Bd. 10, Florenz 1978, in: Opere complete di R. Longhi, 14 Bde, Florenz 1961 – 84.
- Mai, Rees 1998:** Ekkehard Mai und Joachim Rees (Hg.), Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Köln 1998.
- Maisak 1981:** Petra Maisak, Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt am Main/Bern 1981.
- Mariuz 1982:** Adriano Mariuz, L'opera completa del Piazzetta, Mailand 1982.
- Mariuz 1989:** Adriano Mariuz, "La Gerusalemme Liberata" di Torquato Tasso con le figure di Giambattista Piazzetta, in: Libri e incisioni a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII, Vicenza 1988, S. 33 – 60.
- Martini 1964:** Edigio Martini, La pittura veneziana del Settecento, Venedig 1964.
- Mazzariol, Pignatti 1957:** Giuseppe Mazzariol und Terisio Pignatti, Storia dell'Arte Italiana. Dai Cinquecento ai nostri giorni, 3 Bde, Verona 1957.

- Mollenhauer - Hanstein 1986:** Mariana Mollenhauer - Hanstein, Giuseppe Angeli und die venezianische Malerei des Settecento, Bonn 1986.
- Morassi 1930:** Antonio Morassi, La mostra d' Arte Italiana a Londra, in: Emporium. Rivista Mensile d' Arte e di Cultura, Bd. LXXI, 1930, S. 131 – 157.
- Moretti 1985:** Lino Moretti, Notizie e appunti su G. B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G. B. Tiepolo, in: Atti del Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Bd. 143, 1985, S. 359 – 95.
- Mus. - Kat. Boston 1986:** Boston, Museum of Fine Arts, hrsg. von Beverly Fazio, New York 1986.
- Mus. – Kat. Dublin 1986:** Later Italian Paintings in the National Gallery of Dublin, hrsg. von Michael Wynne, Dublin 1986.
- Mus – Kat. Rovigo 1972:** L' Accademia dei Concordi di Rovigo, Vicenza 1972.
- Mus. – Kat. Venedig 1895:** Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia, hrsg. von Angelo Conti, Venedig 1895.
- Mus. – Kat. Venedig 1970:** Gallerie dell' Accademia di Venezia. Opere d' Arte dei Secoli XVII, XVIII, XIX, hrsg. von Sandra Moschini Marconi, 3 Bde, Rom 1970.
- Mus. – Kat. Venedig 1980 - 1996:** Disegni Antichi del Museo Correr di Venezia, hrsg. von Terisio Pignatti, 5 Bde, Vicenza 1980 - 96.
- Osborn 1929:** Max Osborn, Die Kunst des Rokoko, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13, Berlin 1929.
- Pallucchini 1934:** Rodolfo Pallucchini, L' arte di Giovanni Battista Piazzetta, Bologna 1934.
- Pallucchini 1936:** Rodolfo Pallucchini, Ein wiedergefundenes Werk des Piazzetta, in: Pantheon. Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst, Bd. 17, 1936, S. 250.
- Pallucchini 1938:** Rodolfo Pallucchini, Disegni sconosciuti del Piazzetta, in: Critica d' Arte 1938, S. 152 – 154.
- Pallucchini 1943:** Rodolfo Pallucchini, Giovanni Battista Piazzetta, Rom 1943.
- Pallucchini 1947:** Rodolfo Pallucchini, Opere tarde del Piazzetta, in: Arte Veneta, Bd. 5, 1947, S. 108 – 113.
- Pallucchini 1956:** Rodolfo Pallucchini, Piazzetta, Mailand 1956.
- Pallucchini 1961:** Rodolfo Pallucchini, Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961; dt. Ausg. von *La pittura veneziana del Settecento*, Venedig, Rom 1960.
- Pallucchini 1968:** Rodolfo Pallucchini, Miscellanea piazzettesca, in: Arte Veneta, Bd. 22, 1968, S. 107 – 130.
- Pallucchini 1970:** Rodolfo Pallucchini, La pittura veneta del Settecento alla mostra itinerante di Chicago – Minneapolis – Toledo, in: Arte Veneta, Bd. 24, 1970, S. 286 - 293.
- Pallucchini 1981:** Rodolfo Pallucchini, La Pittura Veneziana del Seicento, 2 Bde, Mailand 1981.
- Pallucchini 1995:** Rodolfo Pallucchini, La pittura nel Veneto, 2 Bde, Mailand 1995.

- Panofsky 1955:** Erwin Panofsky, Et in Arcadia Ego: Poussin and the eleciac tradition, in: Meaning in the Visual Arts, New York 1955, S. 295 – 320.
- Petriconi 1930:** Hellmut Petriconi, Über die Idee des goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtung Sannazaros und Tassos, in: Die Neueren Sprachen, Bd. 38, 1930, S. 265 – 283.
- Pevsner 1928:** Nikolaus Pevsner, Barockmalerei in den romanischen Ländern, Potsdam 1928.
- Posner 1972:** Julius S. Held und Donald Posner, 17th and 18th Century Art. Baroque Painting Sculpture Architecture, New York 1971.
- Ravà 1921:** Aldo Ravà, Giovanni Battista Piazzetta, Florenz 1934.
- Ruggeri 1976:** Ugo Ruggeri, Novità per il Piazzetta e la sua bottega, in: Critica d' Arte, Bd. 145, 1976, S. 31 – 46.
- Ruggeri 1977:** Ugo Ruggeri, Francesco Capella, detto Daggiu. Dipinti e Disegni, Bergamo 1977.
- Schneider 1994:** Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420 – 1670, Köln 1994.
- Schütze 1997:** Oliver Schütze, Metzler Lexikon antiker Autoren, Stuttgart/Weimar 1997.
- Steer 1970:** John Steer, A Concise History of Venetian Painting, London 1970.
- Tintelnot 1956:** Hans Tintelnot, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: R. Stamm, Die Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956.
- Venturi 1927:** Adolfo Venturi, Studi dal Vero. Attraverso le Raccolte Artistiche D' Europa, Mailand 1927.
- Venturi 1956:** Lionello Venturi, Four steps toward modern art. Giorgione – Caravaggio – Manet – Cézanne, Bampton Lectures, New York 1956.
- Voss 1918:** Hermann Voss, Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 39, 1918, S. 145 – 170.
- Watson 1953:** F. J. Waston, An Allegorical Painting by Canaletto, Piazzetta, and Cimaroli, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Bd. 95, 1953, S. 362 – 365.
- White, Sewter 1959:** Maxwell White und A. Charles Sewter, Piazzetta' s So – called "Group on the Seashore", in: The Connoisseur, Bd. CXLIII - 1, 1959, S. 96 – 100.
- White, Sewter 1960:** Maxwell White und A. Charles Sewter, Piazzetta' s So – called "Indovina": An Interpretation, in: The Art Quarterly, Bd. 23, 1960, S. 124 – 138.
- White, Sewter 1961:** Maxwell White und A. Charles Sewter, Piazzetta' s "Pastorale": An Essay in Interpretation, in: The Art Quarterly, Bd. 24, 1961, S. 15 – 32.
- White, Sewter 1969:** Maxwell White und A. Charles Sewter, I Disegni di G. B. Piazzetta nella Biblioteca Reale di Torino, Rom 1969.
- Wittkower 1958:** Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, London 1958.

2. Abbildungsverzeichnis

1. Giambattista Piazzetta, L' Indovina, 1740, Öl/Lw., 154 x 114 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.
2. Giambattista Piazzetta, Pastorale, 1740, Öl/Lw., 191 x 143 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.
3. Giambattista Piazzetta, Ländliche Idylle, 1741 – 45, Öl/Lw., 196, 5 x 146 cm, Köln, Wallraf Richartz Museum.
4. Giuseppe Maria Crespi, Die Lautenspielerin, vor 1705, Öl/Lw., 121 x 152, 5 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
5. Giambattista Piazzetta, Schlafendes Mädchen, 20er Jahre des 18. Jh., Öl/Lw., 66 x 82, 5 cm, quer oval, Salzburg, Residenzgalerie.
6. Giambattista Piazzetta, Hirtenknabe, 20er Jahre des 18. Jh., Öl/Lw., 66 x 82, 5 cm, quer oval, Salzburg, Residenzgalerie.
7. Giambattista Piazzetta, Die Madonna erscheint Filippo Neri, vor 1725, Öl/Lw., 367 x 200 cm, Venedig, Maria della Fava.
8. Giambattista Piazzetta, Rebecca am Brunnen, vor 1740, Öl/Lw., 102 x 137 cm, Mailand, Museum Brera.
9. Giambattista Piazzetta, Assunta, 1735, Öl/Lw., 517 x 245 cm, Paris, Musée du Louvre.
10. Mattia Bortoloni, die Heiligen Bellino, Antonio von Padua und Tommaso aus Villanova, Ende 30er Jahre des 18. Jh., Öl/Lw., 101 x 185 cm, Rovigo, Accademia dei Concordi.
11. Giambattista Piazzetta, Ländliche Szene, vor 1738, Zeichnung für Jean Jacques Bossuets *Histoire des Variations*, Bd. IV, 85 x 152 mm, Turin, Biblioteca Reale.
12. Pietro Longhi, Pastorale Landschaft, 30er Jahre des 18. Jh., Zeichnung, Signatur mit schwarzer Tinte, 270 x 392 mm, New York, The Pierpont Morgan Library.
13. Giovanni Antonio Pellegrini, Rebecca am Brunnen, ca. 1710, Öl/Lw., 125 x 105 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof.
14. Francesco Capella, Pastorale, ca. 1740, Zeichnung, 172 x 130 mm, am 11. 12.1974 bei Sotheby's London versteigert.
15. Francesco Capella, Rebecca am Brunnen, ca. 2. Hälfte 40er Jahre des 18. Jh., Öl/Lw., 950 x 135 cm, Zürich, Kunsthau.
16. Johann Liss, Der Narr als Kuppler, um 1615, Radierung, 168 x 210 mm, Amsterdam Rijksmuseum.
17. Giambattista Piazzetta, Mann, Mädchen und Kupplerin, um 1740, Zeichnung, 406 x 555 mm, London, Windsor Castle, Royal Library.

18. Giambattista Piazzetta, Concerto Pastorale, vor 1738, Zeichnung für Jean Jacques Boussuets *Histoire des Variations*, Bd. II, 92 x 155 mm, Turin, Biblioteca Reale.
19. Giuseppe Camerata, Schlafendes Mädchen, Stich nach einem Gemälde von Giuseppe Maria Crespi aus den 30er Jahren des 18. Jh., keine Maßangaben, London, British Museum.
20. Fabio Berardi, Bauernfamilie, 1755 - 60, Stich nach einem Gemälde von Giambattista Piazzetta, 460 x 312 mm, London, British Museum.
21. Fabio Berardi, Schlafendes Mädchen, 1755 - 60, Stich nach einem Gemälde von Giambattista Piazzetta, 460 x 312 mm, Wien, Albertina.
22. Fabio Berardi, Frau und Bettler, 1755 - 60, Stich nach einem Gemälde von Giambattista Piazzetta, 460 x 312 mm, London, British Museum.
23. Antonio Capellan, Mädchen und Soldat, 1755 – 60, Stich nach einem Gemälde von Giambattista Piazzetta, 519 x 343 mm, Wien, Albertina.
24. Giuseppe Angeli, Schlafender Jäger, 1745, Öl/Lw., 198 x 144 cm, Venedig, Gallerie dell' Accademia.
25. Domenico Maggiotto, Schlafendes Mädchen, 1745, Öl/Lw., 198 x 146 cm, Hamburg, Kunsthalle.
26. Giuseppe Maria Crespi, Schlafender Hirte von Mädchen geneckt, um 1700, Radierung, keine Maßangaben, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
27. Domenico Maggiotto, Schlafende Bäuerin aus *Capricci Fiamminghi*, Radierung, 227 x 301 mm, Venedig, Gabinetto Disegni e Stampe del Civico Museo Correr.
28. Schule oder Nachahmer des Giambattista Piazzetta, Genreszene, um 1745, Öl/Lw., 73 x 97 cm, Turin, Galleria Sabauda.
29. Giorgione, Ländliches Konzert, um 1510, Öl/Lw., 110 x 138 cm, Paris, Musée du Louvre.
30. Tizian, Schäfer und Nympe, nach 1570, Öl/Lw., 149, 6 x 187 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
31. Giuseppe Zais, Paare bei einem Brunnen, Öl/Lw., 54 x 39 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.
32. Giuseppe Zais, Pierrot und Paare, Öl/Lw., 53 x 39 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.
33. Giuseppe Zais, Das Konzert, Öl/Lw., 53 x 39 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.
34. Giuseppe Zais, Die Schaukel, Öl/Lw. 53 x 39 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia.
35. Cesare Ripa, Personifikation des Capriccio aus *Iconologia*, Padua 1603, Holzschnitt.
36. Jacques Callot, Calcio auf der Piazza Santa Croce aus *Capricci di varie figure*, 1617, Radierung.
37. Salvator Rosa, Figurine, 1656/57, Radierung.

38. Giambattista Tiepolo, Bauernfamilie aus den *Scherzi di fantasia*, 1740er Jahre, Radierung.
39. Canaletto, Giambattista Piazzetta, Giambattista Cimaroli, Allegorisches Grabmal des Lord Somers, ca. 1726, Öl/Lw., 279, 4 x 142, 2 cm, Birmingham Museums and Art Galleries.
40. Giambattista Piazzetta, Ländliche Szene, vor 1745, Zeichnung für Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata*, 272 x 215 mm, Turin, Biblioteca Reale.

Abbildungsnachweis:

Reproduktionen aus Bücher:

Abb. 1, 2, 3, 7, 8, 17, 39 aus Kat. – Ausst. London 1994.

Abb. 36, 37 aus Kanz 2002.

Abb. 11, 18, 40 aus White, Sewter 1969.

Abb. 5, 6 aus Mus. - Kat. Meisterwerke. Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2001.

Abb. 4, 19, 26 aus Ausst. - Kat Fort Worth 1986.

Abb. 9, 28 aus Mariuz 1982.

Abb. 13 aus Ausst. - Kat. Hannover 1991.

Abb. 15 aus Ausst. – Kat. Venedig 1983.

Abb. 20, 21, 22, 23, 25 aus Knox 1992.

Abb. 24, 31, 32, 33, 34 aus Mus. – Kat. Gallerie dell' Accademia di Venezia, hrsg. von Giovanna Nepi Scirè, Mailand 1998.

Abb. 12 aus Mus. – Kat. Venedig 1987.

Abb. 14 aus Ruggeri 1977.

Abb. 16 aus Klessmann 1999.

Abb. 27 aus Ausst. – Kat. Bergamo 1988.

Abb. 29 aus James H. Beck, Malerei der Italienischen Renaissance, Florenz, Köln 1999.

Abb. 30 aus Mus. – Kat. Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie, hrsg. von Wolfgang Prohaska, London 1997.

Abb. 35 aus Mai, Rees 1998.

Abb. 38 aus Brinckmann 1940.

Aus dem Internet:

Abb. 10 von <http://www.concordi.it/pinacoteca/sala5/sala5.html> (15.03.2004)

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb.13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



ILLUSTRISSIMO E.
 REVERENDISSIMO DOMINO
 S. R. E. COMITI LINSIEDE
 AUSTRIACAE IMPERII COUNCILLO
 AUSTRIACAE IMPERII COUNCILLO
 AUSTRIACAE IMPERII COUNCILLO

Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24

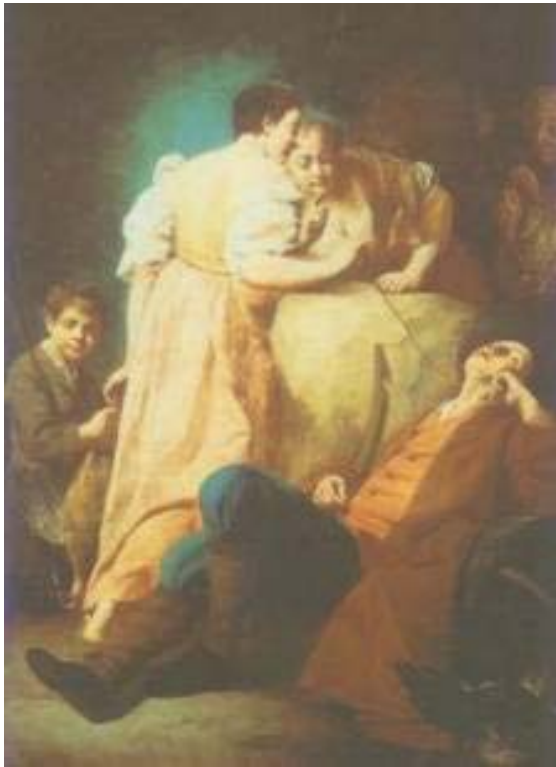


Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31 - 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40

